

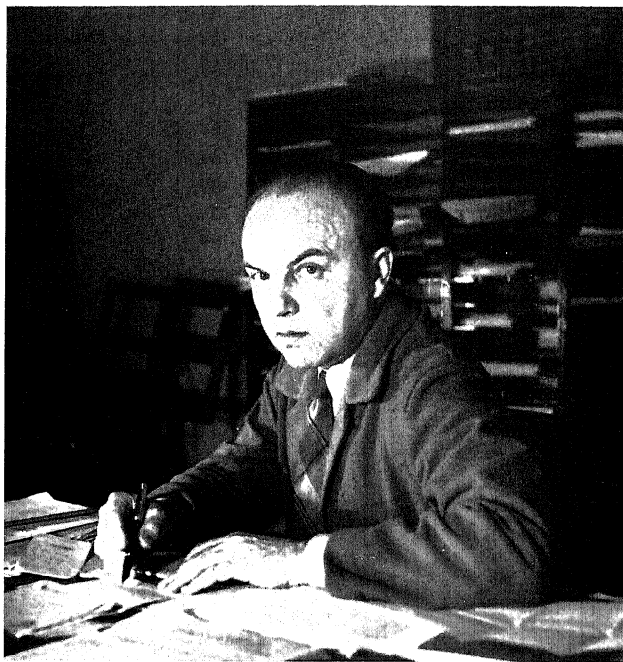
ERNST KRENEK

SELBSTDARSTELLUNG

ATLANTIS-MUSIKBÜCHEREI

ERNST KRENEK
SELBSTDARSTELLUNG

ATLANTIS-MUSIKBÜCHEREI



Ernst Krenzel

ERNST KRENEK

SELBSTDARSTELLUNG

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Copyright 1948 by Atlantis-Verlag AG, Zürich
Buchdruckerei Winterthur AG.
Printed in Switzerland

EINLEITUNG

Das vorliegende Buch ist keine Selbstbiographie, sondern der Versuch einer Selbst-Analyse.

Während der letzten vier Jahre habe ich an einer ausführlichen Darstellung meines Lebens gearbeitet, in welcher ich bisher nur die Anfänge meiner Laufbahn geschildert habe. Selbst wenn ich dieses Werk jemals zu einem Abschluß bringen sollte, wird es nicht für unmittelbare Veröffentlichung bestimmt sein. Ich werde es wahrscheinlich der Library of Congress in Washington zur Aufbewahrung anvertrauen, mit der Weisung, es nicht vor Ablauf einer gewissen Zeit dem Publikum zugänglich zu machen, da, wie gewöhnlich in solchen Fällen, das Dokument viele Details enthalten wird, die nicht für die Veröffentlichung in naher Zukunft geeignet sind.

Wenn ich mich der Arbeit unterziehe, einen so umfangreichen Bericht meines Lebens zusammenzustellen, so erwarte ich natürlich, daß sein Inhalt für künftige Musikhistoriker von Interesse sein wird. Wenn mein Name gegenwärtig so «berühmt» wäre wie der einiger anderer lebender Komponisten – (Ruhm ist hier verstanden als eine Quantität, meßbar in Zahlen von Aufführungen, verkauften Exemplaren von Musik, Erwähnung in den Tagesneuigkeiten, und dergleichen) –, würde mein Werk, und also auch meine Person, vermutlich von selbst die Nachwelt interessieren. Es gibt zwar Fälle, in welchen der Ruhm, den ein Künstler während seines Lebens genoß, später in Vergessenheit geriet. Diese Fälle beschäftigen mich jedoch jetzt nicht. Meine Absicht ist darzutun, warum ich glaube, daß mein Werk kom-

menden Generationen wichtiger sein mag als es meinen Zeitgenossen im allgemeinen vorzukommen scheint. Ich werde trachten, den Anschein zu vermeiden, als wollte ich mich über ungerechte Behandlung beklagen. Ich weiß, daß manche meiner Leser darauf bestehen werden, meine Selbst-Darstellung in diesem Sinne auszulegen. Ich werde es ihnen nicht übelnehmen, denn diese ihre Auffassung ist zum Teil gerade der Gegenstand meiner Diskussion.

Daß erfolgreiche Musik jene ist, die den Zuhörern gefällt, scheint eine Binsenwahrheit zu sein. In Wirklichkeit enthält der Satz vielleicht eine allzu weitgehende Vereinfachung. Niemand kann bezweifeln, daß eine Menge von Musik, die öffentlich aufgeführt wird, niemandem besonders gefällt. Gewohnheit und Konvention spielen eine bedeutende Rolle in der Aufstellung von Konzertprogrammen. Das sogenannte «Repertoire» – ein Sammelname für die gangbaren Werke der Vergangenheit – enthält eine erhebliche Anzahl unbestritten großer Werke, deren Bedeutung so evident ist, daß die Frage, ob und wie sehr sie rein sinnliches Gefallen erwecken, in den Hintergrund tritt. Das Repertoire enthält jedoch auch eine Menge von Stücken, die nicht sehr bedeutend, oder nicht sehr anziehend, oder keines von beiden sind. Diese werden hauptsächlich aus Gewohnheit weitergeschleppt.

Unter den Zeitgenossen würde ich einen Komponisten erfolgreich nennen, wenn beinahe jedes seiner neuen Werke zum mindesten einiger weniger Aufführungen sicher sein kann, ohne allzu genau auf seine Bedeutung und Gefälligkeit untersucht zu werden. Das setzt voraus, daß ein solcher Komponist in

der öffentlichen Meinung hinlänglichen Kredit für beide Eigenschaften genießt. Es ist mir klar, daß ich nicht zu dieser Kategorie von Komponisten gehöre. Da jedoch viele Sachkundige meine Musik als wertvoll betrachten, und da ich Vertrauen in die Richtigkeit ihres Urteils habe, will ich hier auseinandersetzen, worauf ich dieses Vertrauen gründe.

Wenn ich mein bisheriges Lebenswerk betrachte, scheint es mir, daß ich im wesentlichen von zwei Kräften bewegt werde, deren sichtbare Wirkungen einander häufig zu widerstreiten scheinen. Frühzeitig in meiner Laufbahn fühlte ich mich angezogen von der Idee reiner, kompromißloser Schöpfung, unabhängig von den Strömungen des Tages, ja vielfach diesen ausdrücklich entgegengesetzt. Gleichzeitig empfand ich jedoch immer wieder die Versuchung, praktische Resultate «in dieser Welt» zu erzielen. Ich glaube, daß die Spuren dieser einigermaßen gegensätzlichen Tendenzen sowohl in der Gesamtsumme meines Werkes als auch in seinen Einzelzügen beobachtet werden können. Ich kann nicht beurteilen, ob diese eigentümliche Kombination von Kräften meinem Werke objektiv schädlich war oder ob sie vielleicht gerade jene positiven Qualitäten erzeugt hat, die in ihm gefunden werden können. Wie dem immer sei, ich kann wohl verstehen, daß die augenscheinliche Buntheit meiner Produktion Beobachter, die an mehr eindeutige Phänomene gewöhnt waren, in Verwirrung gesetzt hat.

Ich nehme an, daß beide Kräfte meiner Natur eigentümlich sind. Beide wurden gelegentlich von äußeren Einflüssen gestärkt. Mein Hang zum Esoterischen empfing den ersten starken Impuls, als mein Lehrer, Franz Schreker, nachdrücklich verlangte, daß künstlerische Schöpfung in erster Linie originell und frei von Banalität sein müsse. (Franz Schreker lehrte an der Staatsakademie für Musik in Wien, und ich begann 1916, im Alter von sechzehn Jahren, bei ihm zu studieren.) Schrekers Haltung war ein typischer Ausdruck der Fin-de-siècle-Mentalität, die neben frühen Erscheinungsformen von expressionistischer Literatur solche Phänomene wie die Wiener Sezession – eine Gruppe von fortschrittlichen Malern – hervorgebracht hatte. Diese Künstler interessierten sich für ungewöhnliche, oft ausgefallene Themen, nicht ohne pathologischen und morbiden Einschlag. Das Kunstwerk sollte sonderbar, einzigartig und frei von offenkundigen, althergebrachten und volkstümlichen Zügen sein.

Während Schreker diese allgemeinen Grundsätze vertrat, setzte sein lebhafter Sinn für die Opernbühne, die das wesentliche Vehikel seines Talentes war, den vielfach naiven philosophischen Wanderfahrten seines Intellekts gewisse natürliche Grenzen. Als Opernkomponist wußte er, daß sein Werk seine Lebenskraft im gegebenen Augenblick zu erweisen hatte, und so hatte er eine instinktive Scheu vor Schönbergs radikalem Stil. Wenngleich Schrekers Librettos zuweilen an Verstiegtheit grenzten, enthielt seine Musik immer eine wirkungsvolle Dosis

von Puccinis Elan, die einer im übrigen etwas schwammigen, aus Wagner und Debussy gemischten Grundsubstanz einen herzhaften Geschmack gab. Schrekers Musik hatte äußerst geringen kontrapunktischen Gehalt, was aber nicht hinderte, daß im Unterricht Kontrapunkt seine starke Seite war. Nachdem wir den modalen Kontrapunkt gemeistert hatten, dienten besonders Bach und Max Reger als Vorbilder. So kam es, daß die Musik, die ich und die anderen Studenten während unserer Schuljahre in Wien schrieben, im wesentlichen der spätromantischen deutschen Polyphonie nachgebildet war, mit einigen Kunstgriffen französischer und italienischer Provenienz. Damals wußte ich so gut wie gar nichts von Schönberg, der in unserer Gruppe wegen seiner unbezweifelbaren Modernität hoch geschätzt, aber wegen seines angeblichen Mangels an praktischem Sinn nicht zur Nachahmung empfohlen wurde.

BERLIN, 1920

1920 wurde Schreker als Direktor der Preußischen Hochschule für Musik nach Berlin berufen, und mehrere seiner Schüler folgten ihm dorthin, darunter auch ich. In der scharfen Atmosphäre der deutschen Hauptstadt änderte sich meine musikalische Einstellung rasch und merklich. Ich kam in Berührung mit Künstlern, deren Ideen sich von denen des kleinen Kreises, den ich gekannt hatte, erheblich unterschieden. Der stellvertretende Direktor der Hochschule, Georg Schünemann, verschaffte mir Zutritt zu verschiedenen Gruppen. Ich verdanke ihm meine

kurze Bekanntschaft mit Ferruccio Busoni, der seine letzten Jahre darauf verwendete, die Botschaft des Neoklassizismus zu verbreiten. Diese Theorien hatten jedoch damals keinen unmittelbaren Einfluß auf mich. Greifbarer waren die Resultate meiner Begegnungen mit Hermann Scherchen, der damals seine Karriere als ungewöhnlicher Dirigent neuer Musik begann, und Eduard Erdmann, geistreich und tief-sinnig als Klavierspieler, Komponist und Denker. Diese, und einige andere junge Leute ließen mich alsbald mein angelerntes Vorurteil gegen radikal neue Musik abstreifen. Es wurde mir klar, daß, wenn ich wirklich so besonders und ungewöhnlich sein wollte, wie es augenscheinlich mein Ehrgeiz war, ich die Grenzen des gemäßigten Modernismus, in welchem ich erzogen worden war, würde weit hinter mir lassen müssen.

Neben vielen Anregungen, die von Erdmann ausgingen, verdanke ich ihm vor allem zwei Dinge, die von entscheidendem Einfluß auf meine spätere Entwicklung waren. Durch ihn wurde ich in Franz Schuberts Werk eingeführt, von dem ich bis dahin nicht eben viel gehalten hatte. Im Lichte der Prinzipien, in denen ich unterwiesen worden war, erschien Schuberts Musik lächerlich einfach, beinahe volkstümlich, und daher «banal»... Glücklicherweise brauchte ich nicht lang, um der beschämenden Unreife solcher Ideen gewahr zu werden, und von Stund an konnte ich nicht müde werden, die Botschaft von Schuberts wahrer und wenig verstandener Größe zu verbreiten. Erdmann machte mich auch mit Artur Schnabel bekannt, dessen Freundschaft ich seither stets hoch eingeschätzt habe. Durch eine merkwürdige Verket-

tung von Umständen kannte ich Schnabel mehrere Jahre als Komponisten, bevor ich ihn spielen hörte. Ich fand seine Musik ebenso faszinierend wie seine gedanken- und geistreiche Konversation, und ich denke an ihn stets in erster Linie als einen schaffenden Musiker.

Alle diese Einflüsse stärkten den intransigenten Zug in meinem Wesen. Die fortschrittlichen jungen Musiker forderten meine Phantasie heraus und schärfen meinen Appetit für kühne Experimente. Gleichzeitig lernte ich von Schnabel philosophische Gleichgültigkeit gegenüber der praktischen und kommerziellen Seite des Komponierens. Ich dachte an Musik nicht mehr als eine Anhäufung von interessanten und aufreizenden, von der Opernbühne geborgten Effekten, sondern als eine formidable Konstruktion, die, frei von sentimentalischen Nebenbedeutungen, ihrem eigenen Gesetz gehorchte.

Ein dritter Einfluß wirkte in derselben Richtung, und obgleich er von außerhalb des musikalischen Gebietes kam, war er vielleicht stärker als die anderen. Ich spreche von Karl Kraus, dem Wiener Dichter und Satiriker, in welchem ich immer einen der größten Meister der deutschen Sprache gesehen habe. Bis heute stehe ich unter dem Bann der einzig dastehenden Unabhängigkeit seines Geistes und der Intransigenz seiner ethischen Überzeugungen. Die unerbittliche Konsequenz, mit der er sich «dieser Welt» gegenüberstellte, so daß schließlich nichts da war als eine messerscharfe Trennung zwischen ihm und allem übrigen, hat ungeheuren Eindruck auf mich gemacht. Es gab viele Situationen in meinem Leben, in denen ich von Scham und Reue erfüllt war, weil ich mich

nicht stark genug fühlte, die Haltung von Karl Kraus anzunehmen.

ERSTE «ATONALE» PERIODE

Während der frühen zwanziger Jahre schrieb ich unheimliche Mengen von Musik. Das erste wichtige Stück, das meine neue Orientierung anzeigte, war mein Erstes Streichquartett, in welchem ich einigermaßen von Bartók beeinflußt war. Seine Erstaufführung an dem Allgemeinen Deutschen Tonkünstlerfest in Nürnberg hatte einen sensationellen Erfolg. Meine Erste Symphonie, die von Scherchen der Öffentlichkeit zugeführt wurde, war in ähnlichem Stil geschrieben. Beide Werke fanden erhebliche Anerkennung als originale Beiträge zum Formproblem in einer neuen Tonsprache, und ihre Lebendigkeit wurde hervorgehoben. Diese Lebendigkeit war hauptsächlich erzielt durch rücksichtslosen Einsatz vehementer rhythmischer Gestalten und durch ausgiebigen Gebrauch der Ostinato-Technik. Ich bin sicher, daß der Erfolg dieser Kompositionen auf dem Eindruck von unermüdlicher, rasanter Aktivität beruhte, den diese Kunstmittel erzeugten. Wenn das etwa als eine der wenigen Konzessionen erscheinen mochte, die ich an meinen praktischen Sinn für äußere Wirkung zu machen gewillt war, so ließen mich meine radikalen Freunde nicht im unklaren über ihre Bedenken, daß meine Musik Gefahr lief, steif und starr zu werden. Obgleich ich diese Werke schrieb, während ich offiziell noch an der Hochschule studierte, wußte Schreker kaum von ihrer Existenz, bevor er von ihren Auf-

führungen hörte. Ich wagte nicht, ihm die Ergebnisse meines Stilwechsels zu zeigen, da ich annahm, daß er sie schärfstens mißbilligen würde. So trennten sich unsere Wege alsbald, und ich verfolgte meine neue Richtung in voller Unabhängigkeit.

Das bedeutendste Werk dieser Periode ist zweifellos die Zweite Symphonie, das längste und anspruchsvollste Orchesterwerk, das ich je geschrieben habe. Seine erste Aufführung am Allgemeinen Deutschen Tonkünstlerfest in Kassel 1923 wurde mit Gefühlen aufgenommen, die von Enthusiasmus zu schierem Schrecken reichten. Ich erinnere mich lebhaft, daß die letzte Steigerung in dem abschließenden Adagiosatz den Eindruck hervorrief, daß, wenn diese Anhäufung von Klangmassen nur noch ein wenig länger fortginge, der Saal einstürzen oder sonst eine Katastrophe von unabsehbaren Ausmaßen eintreten würde. Ich hörte diese Symphonie zum zweiten Male zwanzig Jahre später, gespielt vom Minneapolis-Orchester, und erlebte denselben Schock, und selbst wenn ich die Schallplatten, die von dieser Aufführung gemacht wurden, anhöre, empfinde ich jedesmal eine Phase von sonderbarer Erregung, wenn sich das Ende des Stückes nähert. Wie ich es heute sehe, gibt die rhythmische Starrheit, die in diesem Werk ebenso vorwaltet wie in meinen anderen Arbeiten aus dieser Periode, in einem merkwürdigen Sinn das emotionelle Thema der Komposition ab. Für mich scheint die Zweite Symphonie den Kampf einer elementaren Kraft gegen einsperrende Hemmungen darzustellen – als ob ein blinder Riese gegen die Wände einer Höhle, in der er eingekerkert ist, anrennen würde. Im letzten Satz gibt es Stellen, die

Schmerz mit einer Intensität ausdrücken, von der ich wünschte, ich könnte sie noch einmal erreichen.

Ich bin sicher, daß ich von all dem nichts wußte, als ich das Stück schrieb. Ich war völlig in Anspruch genommen von der technischen Seite meines Unternehmens, und dieses stellte sich dar als das praktische Problem, ein sehr langes Werk von monumentalem Charakter zu schaffen.

In einer anderen Arbeit aus ungefähr derselben Zeit gelang es mir ein zweites Mal, emotionelle Gehalte von ungewöhnlicher Intensität zu produzieren. Es war meine Oper «Orpheus und Eurydike». Ein Jahr vorher hatte ich meine Aufmerksamkeit der Opernbühne zugewandt, aus purer Neugierde, wie mir scheint, da ich keinen besonderen Drang fühlte, mich musikdramatisch auszudrücken. Doch hatte ich Stücke in fast allen anderen Gattungen, die mir der Mühe wert erschienen waren, geschrieben, und ich hatte beschlossen, daß ich mich nicht wiederholen wollte.

Mein erstes Experiment war ein Einakter mit viel Chor, unter dem Titel «Zwingburg», für welchen mir ein Freund den ersten Entwurf des Textbuches geschrieben hatte. Es behandelte das tragische Geschick der Menschheit, die nicht imstande zu sein scheint, zu einem wohlausgewogenen Zustand wirklicher Freiheit vorzudringen, da sie entweder in zügellose Anarchie verfällt oder einem diktatorischen Tyrannenwesen zum Opfer wird. Franz Werfel erwies mir den Freundschaftsdienst, den ehrlichen, aber unbeholfenen Versuch eines Amateurs in elegante, vielleicht allzu glatte Verse umzugießen.

Die zweite Oper, die ich noch während desselben

Jahres schrieb, behandelte wiederum das Problem der Freiheit, diesmal persönliche Freiheit von Hemmungen. Ich war damals dieser Analogie der beiden Werke kaum bewußt. Die neue Oper hieß «Der Sprung über den Schatten» und war eine possenhafte Komödie, zu der ich meinen eigenen, ziemlich jungenhaften Text schrieb. Das erste der beiden Experimente wurde von der Staatsoper in Berlin, das zweite vom Städtischen Opernhaus in Frankfurt am Main herausgebracht. Keinem von beiden war ein besonders freundlicher Empfang bereitet. Paul Bekker, der damalige Musikreferent der «Frankfurter Zeitung», war der einzige, der mir speziellen Sinn für die Opernbühne nachsagte.

Kurz darauf wurde ich benachrichtigt, daß der expressionistische Maler Oskar Kokoschka sein Orpheus-Drama in eine Oper verwandelt zu sehen wünschte. Wiederum fühlte ich mich von dem Unterfangen an sich herausgefordert, und ich war nicht im geringsten abgeschreckt, als ich entdeckte, daß das Buch beim ersten Lesen mehr oder weniger unverständlich schien. Wiederum schrieb ich die Musik in fieberhaftem Tempo, wie in einem Traum. Ab und zu erfaßte ich die tiefere Bedeutung des Textes in plötzlicher Erleuchtung, dann tappte ich wieder im Dunkel, mehr meinem schöpferischen Instinkt vertrauend als meinem Intellekt. Erst viel später wurde mir klar, daß auch Kokoschkas Drama, wenngleich in einem sehr verborgenen Sinn, mit der Idee der Freiheit zu tun hatte.

Dem Augenschein nach war ich mit den rein technischen Problemen beschäftigt, die das Schaffen von Musik um ihrer selbst willen und nach ihren eigenen

Gesetzen, wie ich diese damals zu verstehen glaubte, mit sich brachte. Im Hinblick auf die wesentlichen Ausdruckselemente der Musik benahm ich mich wie ein Schlafwandler. Ich glaube nicht, daß das von Nachteil für die Qualität meines Werkes war, eher das Gegenteil. Hätte ich jedoch klarere Einsicht in die Natur meines Schaffens gehabt, ich hätte vielleicht mit schärferer Bewußtheit entwickelt, was in diesen frühen Arbeiten angedeutet war. Mein Bedürfnis, Klarheit zu erlangen, veranlaßte mich alsbald, mich in einer völlig verschiedenen Richtung zu bewegen. Hätte ich mich selbst besser gekannt, hätte ich diese Wendung vielleicht unterlassen. Aber da sie gerade auf meiner Unwissenheit beruhte, war sie offenbar unvermeidlich.

SCHWEIZ, FRANKREICH, 1924

Zu Weihnachten 1923 wurde ich von Werner Reinhart, dem großen und edlen Gönner zeitgenössischer Musik eingeladen, eine erhebliche Spanne Zeit in der Schweiz zu verbringen. Ich nahm das großzügige Angebot mit größter Genugtuung an, da ich seit dem Ende des ersten Weltkrieges stets das Verlangen gehabt hatte, mit der «äußeren Welt», wie ich es nannte, in Berührung zu treten, mit den legendären «freien» Nationen, die die reaktionären Zentralmächte zu Boden geworfen hatten. Die zwei Jahre, die ich in der Schweiz verbringen konnte, waren in vieler Beziehung eine äußerst glückliche Periode in meinem Leben, für welche ich meinen zahlreichen Freunden in jenem unvergleichlichen Lande dauernden Dank

schulde. Von der Schweiz aus besuchte ich zum ersten Male Paris, und mein Eindruck von Frankreich verursachte einen totalen Umschwung in meiner künstlerischen Orientierung. Das heißt, ich war für den Umschwung innerlich bereit geworden, und Frankreich lieferte das Stichwort.

Ich war fasziniert von jenen Zügen im französischen Kulturleben, die sich mir als glückliches Gleichgewicht, vollkommenes Maß, Heiterkeit, Eleganz und Klarheit darstellten und die ich in dem Werk der zeitgenössischen französischen Komponisten und ihren Beziehungen zur Umwelt wahrzunehmen glaubte. Ich kam zu der Entscheidung, daß die Grundsätze, die ich bisher in meinem Werk befolgt hatte, unhaltbar waren. Im Lichte meiner neuen Einstellung sollte Musik sich den wohlverstandenen Bedürfnissen der Gemeinschaft, für die sie geschrieben war, anpassen, sie sollte nützlich, unterhaltend, praktisch sein. Man kann deutlich sehen, daß die zweite Komponente meines Wesens, die lange genug zurückgedrängt gewesen war, kategorisch ihr Recht verlangte. Man kann gleichfalls sehen, daß ich mich der Doktrin der «Gebrauchsmusik», wie sie damals von Hindemith und anderen in Deutschland propagiert wurde, annäherte, obschon von einem verschiedenen Gesichtswinkel. Ich hatte auch einige der Ideen des Neoklassizismus absorbiert, unter dem Einfluß von Strawinskys «Pulcinella»-Suite und ähnlichen Werken. Das erste Ergebnis dieser neuen Orientierung war eine erhebliche Verkleinerung des Ausmaßes meiner schöpferischen Versuche. Ich schrieb immer noch sehr viel Musik mit großer Geschwindigkeit, aber die Stücke wurden kürzer, waren für klei-

nere Besetzungen geschrieben und mehr spielhaft in ihrem Charakter. Als eines der wichtigeren Werke aus dieser Periode möchte ich das zweite Concerto grosso anführen.

Als mein Aufenthalt in der Schweiz sich seinem Ende näherte, forderte Paul Bekker mich auf, ihm in der Direktion des Opernhauses in Kassel zu assistieren, eine Stellung, die er im Herbst 1925 übernahm. Als ich die Schweiz verließ, hatte ich das Empfinden, aus dem Paradies in ein erniedrigendes Exil vertrieben worden zu sein. Ich hatte gehofft, daß ich mich in jener bezaubernden «Außenwelt», die mich so stark angezogen hatte, würde festsetzen können, und mir graute vor meiner Rückkehr in das nebelhafte Gebräu der Atmosphäre Deutschlands. Obgleich ich zunächst nicht recht wußte, was ich mit dem widerwillig bezogenen Posten am Theater anfangen sollte, fühlte ich mich alsbald von der magischen Maschinerie der Bühne gänzlich bezaubert. Ich entdeckte, daß sie den neuen Wegen meines Denkens vollkommen entsprach, da sie ununterbrochen praktische, unmittelbar wirksame Aktion verlangte. Ich schrieb große Mengen von Bühnenmusik für eine große Menge von Theaterstücken jeglicher Art, dirigierte kleine Opern, schrieb Notizen für das Programmbuch des Theaters, erschien im Radio in verschiedenen Eigenschaften, und war im allgemeinen höchst beschäftigt, den Forderungen des Augenblicks nachzuleben.

Von den Begleitmusiken für Schauspiele sei besonders die zu Goethes satirischem Lustspiel «Der Triumph der Empfindsamkeit» erwähnt, da die Suite, die ich aus dieser Musik zusammenstellte, sich großer Popularität erfreute und weite Verbrei-

tung fand. Von einiger Bedeutung war auch die Musik zum «Sommernachtstraum», die ich für die Freilichtaufführungen des Werkes an den Sommerfestspielen in Heidelberg schrieb.

«JONNY SPIELT AUF»

Wichtiger als all das war, daß ich an meiner Oper «Jonny spielt auf» zu arbeiten begann, für welche ich die ersten Skizzen gemacht hatte, bevor ich die Schweiz verließ. Ich hatte damals keine Ahnung, daß ich einen der eklatantesten Opernerfolge der letzten Jahrzehnte vorbereitete. Mein wesentlicher Antrieb war offenbar die Versuchung, alle Möglichkeiten des wundervollen Spielzeugs, das ich eben zu handhaben gelernt hatte, auszubeuten. Ich ersann eine lebhafte und spannende Handlung, in der jede erdenkliche mechanische Erfindung der modernen Bühne zur Verwendung kam. Insbesondere hatte ich das Glück, die ganz und gar opernmäßige Figur des Jazzbandgeigers Jonny zu schaffen, eine Art von spätem, raffiniertem Papageno. Der Inhalt meines Buches war nichts anderes als ein weiterer Ausdruck meiner ständigen Befassung mit der Idee der Freiheit, diesmal projiziert auf mein Erlebnis mit der «Außenwelt». Jonny und sein Amerika waren Symbole für die Fülle des Lebens, optimistische Bejahung, Freiheit von nutzloser Grübeleien, und Hingegebenheit an das Glück des Augenblicks. Jonny war die Erfüllung eines Wunschtraums, da ich fühlte, daß alle diese Elemente, die ich so sehr bewunderte und mit Leidenschaft mir zu eigen zu machen wünschte, meiner Natur im

Grunde fremd waren. Daniello, der glatte, ölige Virtuose, war eine hämische Karikatur des Wunschbildes. Der Komponist Max war das Gegenteil beider und eine stark autobiographische Figur. Er war der verlegene, gehemmte, grübelnde Intellektuelle Mitteleuropas, als solcher entgegengesetzt den glücklicheren, unmittelbaren Typen der westlichen Welt. In der Peripetie gegen Schluß des Dramas gelang es ihm, durch einen Akt freien Willens die Dämme seiner Hemmungen zu durchbrechen und sich in die äußere Welt der Freiheit zu retten. In der Musik zu dieser Oper kehrte ich zum Idiom der Tonalität und zur Kantilene Puccinis zurück. Das Ganze war gewürzt mit den Elementen des Jazz, was plausibel genug erschien im Hinblick auf Jonnys berufliche Sphäre.

Nachdem die Oper zunächst vom Hamburger Opernhaus abgelehnt worden war, wurde sie im Anfang des Jahres 1927 vom Stadtheater in Leipzig herausgebracht. Der Erfolg war unmittelbar und überwältigend. Während der folgenden zwei Jahre wurde das Stück von mehr als hundert Bühnen in ganz Europa aufgeführt und hielt sich an manchen von ihnen für lange Serien von Wiederholungen. Die Verwirrung, in die es sowohl die Berufsmusiker als auch mich selbst versetzte, war bemerkenswert. Ich kann mich keines einzigen Beurteilers entsinnen, der verstanden hätte, wieso und warum ich mich in dieser Richtung entwickelt hatte und worauf es mir angekommen war. Von manchen gepriesen als der Begründer eines neuen Opernstils, wurde ich von anderen verurteilt als hartgesottener Zyniker, der die Sensationslust der Masse ausbeuten wollte, um geschwind reich

zu werden. Wieder andere forschten nach satirischen Absichten, derer ich mir keineswegs bewußt war. Das allgemeine Urteil stimmte darin überein, daß meine Oper ein großer Witz war. Das kränkte mich nicht wenig, da ich meinte, ein ernsthaftes Stück vorgelegt zu haben, das verdiente, ernst genommen zu werden.

Meine Verstimmung wuchs, als ich beobachtete, daß manche der modernen Komponisten, die ich besonders hoch schätzte, anzunehmen schienen, daß ich ihre Sache verraten hatte und ein Reaktionär geworden war. Für dieses Mißverständnis hatte ich niemanden verantwortlich zu machen als mich selbst, da ich ein Jahr vorher es für richtig gehalten hatte, Schönberg und seine Zwölftontechnik in einem öffentlichen Vortrag anzugreifen. Obschon meine Bemerkungen nicht sehr scharf gewesen waren, verursachten sie bedeutende Verstimmung im Schönberg-Kreis, und mit Recht, da sie keineswegs am Platz gewesen waren. Glücklicherweise wurden diese Differenzen späterhin vollkommen aus der Welt geschafft, aber während die Spannung anhielt, gab sie mir Anlaß zu viel Kummer.

Ich habe den Eindruck, daß der Erfolg von «Jonny spielt auf» in der öffentlichen Meinung alles, was ich bis dahin erreicht hatte, zunichte gemacht hat. Beobachter, die meinen frühern gewagten Experimenten sympathisch gegenüberstanden, waren enttäuscht, da es schien, als hätte ich aus der Musik ein Geschäft gemacht. Jedoch, das war nicht der Fall, und so war es unvermeidlich, daß ich auch jene enttäuschen mußte, die erwarteten, daß «Jonny» von sensationellen Schlagern im gleichen Stil gefolgt sein

würde. Das Resultat war, daß ich mich alsbald zwischen zwei Stühlen sitzend antraf.

Für einige Zeit verfolgte ich die stilistische Linie von «Jonny spielt auf». Drei einaktige Opern, die ich unmittelbar nachher schrieb, können als eine Art von ausführlichen Randbemerkungen betrachtet werden. «Der Diktator» behandelte eine blutige Episode aus dem Privatleben eines dem «Duce»-Typus nachgebildeten Charakters. «Das geheime Königreich» war eine Märchen-Oper, die weltliche Macht als «vanitas vanitatum» demonstrierte und Rückkehr zur unschuldigen Natur empfahl. «Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation», war eine satirische Operette, die die Heldenverehrung im Sportwesen angriff, indem sie einen Weltmeister im Boxkampf als hilflosen Idioten enthüllte, trotz des Ehrendoktorats, das eine philosophische Fakultät ihm zuteil werden ließ. Besonders dieses letzte Stück, das durch sein groteskes, den frühen Filmpossen abgesehenes Blitztempo sehr spaßig wirkte, erwies sich als recht erfolgreich.

In diesen Stücken betonte ich weiterhin die romantischen als auch die Jazz-Elemente des «Jonny». Dasselbe läßt sich von «Leben des Orest» sagen, meinem letzten großen Unternehmen dieser Art. Hier machte ich einen bewußten Versuch, den großen Stil mit den Mitteln von Romantik und Jazz wiederzuerobern. Vom dramaturgischen Standpunkt war das Libretto ein tour de force. Ich preßte die ganze Geschichte der unseligen Atridenfamilie in einen Theaterabend zusammen. Fünf Akte voll von schnellem und wildem Geschehen reichten von der Opferung der Iphigenie in Aulis zum Prozeß des Muttermörders Orest vor dem Areopag. Die mythologischen Motive der alten

Sage waren interpretiert im Lichte moderner Psychologie und dem Stil eines realistischen, beinahe volkstümlichen Bühnenspiels angepaßt. Indem ich das Werk «Große Oper» nannte, beschwor ich die Tradition der grandiosen Schaustücke Meyerbeers und Verdis herauf. Die Musik enthielt viele althergebrachte Elemente, Arien, Chöre, Ensembles, Ballett und das ganze übrige Rüstzeug dieser Gattung. Die Einführung von Jazz war gerechtfertigt, da ich die Zeitlosigkeit dieser Geschichte demonstrieren wollte, die, obgleich antiken Ursprungs, als Ausdruck unseres eigenen Erlebens erscheinen sollte. Das Problem der Freiheit war wiederum der Mittelpunkt des Dramas, jedoch eine neue, wichtige Idee war eingliedert: die der Rechtfertigung. Der Prozeß vor dem Areopag in Athen erschien mir als der geistige Höhepunkt des Werkes. Diese Oper war immer noch recht erfolgreich, obschon in einem geringeren Ausmaß als «Jonny spielt auf».

WIEN, 1928

Durch «Jonny spielt auf» hatte ich einen bemerkenswerten Grad von finanzieller Unabhängigkeit erreicht, so daß ich meine Stellung am Opernhaus in Wiesbaden aufgeben konnte, wohin ich Paul Bekker gefolgt war, als er die Direktion dieses Instituts übernahm. Verschiedene Wege waren offen. Im Jahre 1929 wurde «Jonny spielt auf» an der Metropolitan Opera in New York herausgebracht, was mir eine gute Gelegenheit gegeben hätte, mit Amerika in Berührung zu treten. Diese Möglichkeit erschien mir je-

doch damals nichts weniger als verlockend. Was mir als das Wünschenswerteste vorkam, war mich in Südfrankreich niederzulassen, da ich von jenem Land über die Maßen eingenommen war, nachdem ich es auf früheren Ferienreisen kennengelernt hatte. Es war mir noch nicht klar geworden, daß ich die Phase, in welcher ich mein Traumbild von Frankreich und der westlichen Welt geschaffen hatte, ausgelebt hatte. Anläßlich eines Besuchs in meiner Heimatstadt Wien fiel es mir wie Schuppen von den Augen, daß dies der Platz war, an dem ich mich niederlassen sollte. Meine weltweisen Freunde waren überzeugt, daß dies ungefähr die verrückteste Entschliebung war, die ich treffen konnte. Wien bot dem Musiker keine von den geschäftlichen Möglichkeiten, über die solche Marktplätze wie Berlin oder Paris verfügten. Seine materiellen Voraussetzungen waren beschränkt, seine finanzielle Basis schwach, die Einstellung seiner führenden Musiker ängstlich, rückständig oder ausgesprochen reaktionär. All dies war mir klar – aber war ich denn nicht in der Lage, äußere Umstände großzügig zu verachten und mein Leben einzurichten, wo und wie es mir gefiel?

Eine Zeitlang lebte ich in glorreicher Einsamkeit, ohne an dem lokalen Musikleben im geringsten teilzunehmen. Ich wich weiter zurück in eine scheinbar altväterische Romantik, die vielen Beobachtern als eine gefällige oder auch ärgerliche Schrulle erschien. Während Hindemith die deutsche Jugend mit brauchbarer Musik für Unterhaltung und Erbauung versorgte und Kurt Weill die ätzende Sozialkritik Bert Brechts musikalisch interpretierte, schrieb ich in zwanzig Tagen die zwanzig Lieder, die das «Reise-

buch aus den österreichischen Alpen» bilden – sentimentale, ironische und philosophische Skizzen im Stil von Schuberts «Winterreise», in welchen ich die Schönheit meines Heimatlandes pries und manche seiner Probleme lyrisch diskutierte. Dieses Werk war der Wendepunkt in jener Phase meiner Entwicklung, die begonnen hatte, als ich mich 1924 vom «Modernismus» abgewendet hatte.

Von hier an gewann die andere Seite meines Wesens wiederum die Oberhand. Wahrscheinlich war die Zeit dafür gekommen, und äußere Umstände beförderten den Wechsel. Schönberg selbst lebte nicht mehr in Wien, aber mehrere seiner Schüler waren da, die bedeutendsten unter ihnen Alban Berg und Anton Webern. Mir lag viel daran, meine Beziehung zu diesem Kreis wieder anzuknüpfen, da ich die letzten Spuren des unglückseligen Konfliktes mit Schönberg beseitigen wollte. Die Haltung dieser vortrefflichen Menschen erfüllte mich mit großem Respekt. Zwar schienen mir ihre Ideen und Ideale immer noch einigermaßen fremd und dunkel. Doch bewunderte ich, wie sie den hohen Ansprüchen, die sie an sich selbst stellten, nachlebten. Mit Ausnahme von kleinen Gruppen, die beinahe den Charakter einer geheimen Sekte hatten, gewährte die Gesellschaft, in der diese Männer lebten, ihnen keinerlei Anerkennung. Keiner von ihnen bekleidete eine öffentliche Stellung, und ihr Lebensunterhalt war kärglich und unsicher. Nichtsdestoweniger hielten sie mit unerschütterlichem Glauben an ihren künstlerischen Prinzipien fest und verblieben unbeirrt, fortgesetzten Enttäuschungen und Fehlschlägen zum Trotz. Es war klar, daß ich mich alsbald für den Inhalt ihres musikali-

schen Glaubensbekenntnisses, das ist die Zwölftontechnik, zu interessieren begann.

Ein anderer Faktor, der in gleichem Sinne wirkte, war, daß ich in Wien regelmäßig die Vorlesungen von Karl Kraus hören konnte. Es machte keinen Unterschied, ob er seine eigenen angriffslustigen und brillanten Satiren las, oder Theaterstücke von Shakespeare, Nestroy oder Offenbach. Das Wesentliche war die moralische Kraft, die von dem Mann ausstrahlte, der seit über dreißig Jahren das feindselige Schweigen seiner Landsleute ausgehalten hatte, ohne einen Zoll breit von seiner Linie abzuweichen.

Während dieser Zeit wurde ich immer unzufriedener mit dem Charakter meines Werkes. Meine romantischen Kompositionen waren einigermaßen erfolgreich, da ihre traditionelle Tonsprache eine gewisse Anziehungskraft ausübte. Da diese Werke jedoch nicht gerade flach oder ordinär waren, konnten sie nicht leicht gegen die Konkurrenz solcher Komponisten aufkommen, die das althergebrachte Material unkritisch verwendeten. Die Modernisten hingegen betrachteten diese meine Arbeiten mehr oder weniger als Kuriositäten. So vegetierten die Kompositionen in jener schmalen Zone, in welcher sich ihre begrenzte Popularität deckte mit dem mäßigen Interesse, das sie als sonderbare Äußerungen eines einstmals fortschrittlichen Komponisten hervorrufen konnten.

Die Stunde der Entscheidung kam näher, als ich entdeckte, daß eine neue Oper, die ich geschrieben hatte, von jedermann abgelehnt wurde. Noch einmal hatte ich das romantische Rüstzeug mobilisiert für ein Bühnenspiel, das die politische und soziale Krise

Wiens in der Nachkriegszeit behandelte. Während die Musik immer noch den Schubert-Klang des «Reisebuch» aufwies, war das Libretto scharf kritisch mit Bezug auf lokale Verhältnisse und besonders die Haltung Deutschlands gegenüber Österreich. Die Direktion des Opernhauses in Leipzig, das seit dem Triumph von «Jonny spielt auf» das unbestrittene Zentrum meines Wirkens gewesen war, sah Komplikationen voraus und gab ihrem Bedauern Ausdruck. Ich erkannte, daß ich an einem toten Punkt angelangt war. Ich hatte gute Lust, die Musik ganz und gar aufzugeben.

Um 1930 hatte ich meine literarische Aktivität erheblich ausgebreitet, besonders nachdem F. T. Gubler, einer meiner besten Freunde in der Schweiz, mich aufgefordert hatte, regelmäßig für das von ihm geleitete Feuilleton der «Frankfurter Zeitung» zu schreiben. Ich lieferte viele Artikel und Essays über musikalische Fragen, aber auch über literarische, politische und allgemein kulturelle Gegenstände, und eine große Anzahl von Buchbesprechungen. Zeitweise empfand ich Musik als ein schwaches und unartikulierte Ausdrucksmittel und war bereit, mich in anderen Gebieten zu versuchen.

In der Musik, die ich während dieser Periode des Zweifels und der Enttäuschung schrieb, zeigte sich der entscheidende Wechsel an, der alsbald eintreten sollte. Um 1930 wurde mir die seltene Auszeichnung zuteil, Karl Kraus persönlich kennen zu lernen und in seinen Kreis aufgenommen zu werden. Es gereichte mir zu großer Genugtuung, daß der Mann, der, ohne es zu wissen, den stärksten Einfluß auf mich ausgeübt hatte, mich bis zu seinem Tode mit seiner

Freundschaft ehrte. Ich komponierte einige seiner Gedichte und benutzte zum ersten Male Gruppen von zwölf verschiedenen Tönen als motivische Einheiten. Die Tonsprache war noch immer tonal und der Stil romantisch.

Mehr Zwölftongruppen dieser Art kamen vor in einem Liederzyklus, «Gesänge des späten Jahres». Ich hatte stets den Eindruck gehabt, daß Liederzyklen am besten dazu geeignet waren, den Werdegang des lyrischen Subjektes durch verschiedene Phasen zu schildern, so daß ihre Grundidee das Motiv der Reise sein sollte. Schuberts «Winterreise» erschien mir als das unübertreffliche Modell eines Liederzyklus'. Meine «Gesänge des späten Jahres» waren der Ausdruck tief pessimistischer Stimmung, die nicht nur meiner persönlichen Niedergeschlagenheit entsprach, sondern noch verstärkt wurde durch die trüben Eindrücke, die ich auf einer Reise durch Österreich und Deutschland empfing, als ich überall die alarmierenden Symptome der rapid um sich greifenden Pest des Nationalsozialismus wahrnahm. Der Zyklus war in gewissem Sinn das Gegenspiel des «Reisebuchs», das ich erst zwei Jahre früher in viel fröhlicherer Stimmung geschrieben hatte. Damals hatte ich die Schönheiten und hoffnungsvollen Aspekte meiner Heimat hervorgehoben. Melancholie und Zweifel waren über das Ganze ausgebreitet wie ein dünner Schleier, der die liebenswerten Züge nur noch anziehender machte. Nunmehr war die Grundstimmung bitter und grimmig, Zerfall und Auflösung standen im Vordergrund. Die Tonsprache dieser Lieder setzte das Konzept der Tonalität unter erheblichen Druck, und ich schien zu manchen Charakterzügen meiner früheren

Musik zurückzukehren. Jedoch diesmal war der Prozeß langsam, und jeder Schritt war sorgfältig überdacht. Ich habe den Eindruck, daß diese Werke einer Übergangsperiode im allgemeinen nicht die Vitalität meiner frühen elementaren Ausbrüche im modernen Idiom oder meiner romantischen Versuche haben. Dieser Mangel ist vielleicht teilweise kompensiert durch gewissenhafte handwerkliche Sorgfalt, wie ich sie früher nicht immer angewendet hatte.

«KARL V.»

Als ich durch diese Depression hindurchging, hatte ich ein Gespräch mit dem damaligen Direktor der Wiener Staatsoper, Clemens Krauß, in welchem er vorschlug, daß ich eine neue Oper für sein Institut schreiben sollte. Diese Anregung hatte eine elektrisierende Wirkung auf mich. Ich konnte sehen, daß ich meinen Ruf als vielversprechender Opernkomponist doch noch nicht eingebüßt hatte. Vor allem aber beglückte es mich, darin ein Zeichen von Anerkennung in meinem Heimatland zu erblicken. Obgleich ich in wünschenswerter Unabhängigkeit und mit einiger Muße lebte, litt ich unter der Isolierung, in welcher Wien mich mehrere der besten Jahre meines Lebens verbringen ließ. Meine finanziellen Verhältnisse gewährten mir wohl, mich so intransigent und esoterisch zu gebärden, als mir zumute war, jedoch die praktische Komponente meiner Natur lag brach, da man mir keine Möglichkeit zu unmittelbarer Wirkung gab. Die fortschrittlichen Werke meiner Frühzeit wurden nicht gespielt, da einerseits das Musik-

leben Wiens zu tief in Tradition wurzelte und im allgemeinen Experimenten abgeneigt war. Andererseits war ich gekennzeichnet als der Spaßvogel, der «Jonny spielt auf» gemacht hatte. Jedoch in dieser Eigenschaft enttäuschte ich die Erwartungen, da meine «volkstümlichen» Werke, wie das «Reisebuch», gerade genug Sprengstoff in Form von Skeptizismus, kritischer Anspielung und unerwarteter Dissonanz enthielten, um die Hüter der angestammten «Gemütlichkeit» zu beunruhigen. Und doch hätte ich manche meiner immer noch zahlreichen Aufführungen in Deutschland für einen wirklichen Erfolg in Wien gegeben. Meine Beziehung zur Stadt meiner Herkunft hatte deutlich die Charakterzüge unerwiderter Liebe angenommen. Unter diesen Umständen hatte die Anregung von Clemens Krauß einen wunderbar erfrischenden Effekt.

Sein Interesse steigerte sich zu Enthusiasmus, als er erfuhr, daß ich die Geschichte Karls V., des tragischen Kaisers der Renaissance, zum Gegenstand meiner Oper machen wollte. Meine Wahl schien vortrefflich, da das Thema in engster Verbindung mit der Geschichte Österreichs stand. Ich ging sogleich ans Werk und verbrachte fast ein ganzes Jahr mit Forschungen in der Nationalbibliothek in Wien. Das Problem der Freiheit war wiederum im Mittelpunkt, diesmal gefaßt als der Konflikt zwischen freiem Willen und bestimmenden Umständen. Jedoch dieses Problem war beinahe überschattet von einem anderen, dem es als Vehikel diente: dem theologisch formulierten Problem der Rechtfertigung, das bereits das Finale meiner Orestes-Oper beherrscht hatte. Der dramatische Kern des Bühnenwerkes «Karl V.» ist

der ausführliche Versuch des sterbenden Kaisers, seine Fehlschläge als das Ergebnis unausweichlicher Notwendigkeit zu rechtfertigen, verursacht durch historische Kräfte, die stärker waren als sein freier Wille.

Während der Kaiser seinem Beichtvater die Geschichte seines Lebens erzählt, um dessen Verständnis und Nachsicht zu erlangen, erscheinen die wichtigsten Szenen dieses Lebens als Visionen auf der Bühne. Wie schon im «Leben des Orest» preßte ich wiederum eine ungeheure Menge von Material in einen einzigen Opernabend zusammen, allein diesmal war die dramaturgische Technik durchaus verschieden.

In meinen früheren Opern hatte ich Text und Musik gleichzeitig geschrieben, nachdem ich einen sorgfältigen Plan für jede Szene ausgearbeitet hatte. Ich hatte bemerkt, daß ich eine schmiegsamere und vollkommenerere Einheit von Wort und Ton erzielen konnte, wenn ich den Dialog formen konnte, während ich die Musik entstehen ließ, als wenn ich einem vorgegebenen Text hätte folgen müssen. Das ging vielleicht manchmal auf Kosten der literarischen Qualität des Textes, aber die besten Beispiele der Opernliteratur schienen darzutun, daß es auf die literarische Vollkommenheit der Details nicht so sehr ankam. In «Karl V.» hatte ich den höheren Ehrgeiz, etwas durchaus Unangreifbares zu schaffen. Ich verwendete viel Zeit auf die Vorbereitung des Librettos, und es scheint mir, daß ich eine Arbeit von einigem literarischem Wert vorlegen konnte.

Als es zur Konzeption der Musik kam, stand ich vor einem formidablen Gewissensproblem. Nach den we-

nigen unverbindlichen Versuchen der Übergangsperiode hatte ich zu entscheiden, ob ich mich der Zwölftontechnik zuwenden oder welche andere Richtung ich einschlagen sollte. Eines war klar: meine neuromantische Phase war zu Ende. Die Entscheidung war alles andere als leicht. Ich vertiefte mich in das Studium der Werke von Schönberg, Berg und Webern, als säße ich in einem Elementarkurs in Komposition. Bis dahin hatte mich die Musik dieser Meister durch ihre unbezweifelbare Modernität und kompromißlose Stilreinheit angezogen, jedoch sie hatte keinen wirklichen Reiz für mich als Ausdrucksmittel. Wenn ich den Fehler, den ich in meiner ersten «modernen» Periode begangen zu haben glaubte (nämlich die äußeren Merkmale des «dissonanten» Stils zu assimilieren), nicht wiederholen wollte – und das wollte ich gewiß nicht tun, da es schon einmal zu Enttäuschung geführt hatte –, so hatte ich nur die Wahl, die «moderne» Richtung ein für alle Male zu verwerfen oder zu ihrem Kern vorzudringen. Da ich alle anderen Alternativen erschöpft zu haben schien, war das letztere der einzige gangbare Weg. Es war eine der wichtigsten Erfahrungen meines Lebens, daß das geduldige, analytische und intellektuelle Studium dieser Musik mir die Augen für ihren ästhetischen Wert öffnete und daß, als ein Ergebnis meiner Studien, ich nunmehr in der Lage bin, jene Schönheiten wahrzunehmen und unmittelbar zu genießen, die mir verschlossen gewesen waren, bevor ich mich analytisch mit dieser Musik befaßt hatte. Nach langem Überlegen und gründlicher Gewissensforschung beschloß ich, mich der Zwölftontechnik zu verschreiben. Ich wußte, daß die Entscheidung

von größter Bedeutung für meine Zukunft als Komponist wie auch als Menschsein würde. Die Beschreibung dieses Prozesses mag jenen abschreckend vorkommen, die der Meinung sind, daß ein Komponist nur der inneren Stimme musikalischer Inspiration lauschen solle, anstatt sich intellektueller Spekulation hinzugeben. Zu ihrer Beruhigung diene, daß ich niemals gespannter auf die innere Stimme gehört habe, und was sie mir sagte, war, daß ich hart und scharf denken müsse. Jene, denen «Kar V.» aus wie immer gearteten Gründen mißfällt, mögen sich in ihrer Anschauung bekräftigt fühlen, wenn ich sage, daß die Arbeit zu Anfang von entmutigender Schwierigkeit war und nur sehr langsam voranging. Es schien mir, als hätte ich vergessen, wie man komponiert, und der mühselige Fortschritt von Takt zu Takt war wie das Aushacken eines Pfades durch ein dürres, dorniges Gestrüpp. Diese Tatsache als solche fand ich nicht eigentlich deprimierend, obschon die technischen Probleme und die von ihnen verursachte Unsicherheit über den Ausgang des Unternehmens oftmals zu Verzweiflung zu führen schienen. Zum Unterschied von manchen anderen Komponisten, deren Schaffen ich beobachtete und analysierte, habe ich mich stets besonders davor gescheut, dasselbe Stück nochmals zu schreiben. Es schien mir immer, daß ich meine besten Leistungen hervorbringen würde, wenn die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte, vollkommen neu war und keinen Präzedenzfall in meinem früheren Schaffen aufwies.

Als Theaterstück hatte «Karl V.» mehr und deutlichere politische Bedeutung als alles, was ich bis dahin geschrieben hatte. Seit meiner ersten Oper, «Zwingburg», hatte ich in fast allen meinen Theaterwerken an die politische Sphäre gerührt. In «Karl V.» nahm ich ausdrücklich Stellung zu politischen Problemen, indem ich den Universalismus des mittelalterlichen katholischen Reiches pries gegenüber den zersetzenden Kräften von Nationalismus, Materialismus und religiöser Gleichgültigkeit. Obgleich mein Text vor Hitlers Machtergreifung im Jahre 1933 vollendet vorlag, hatte das Stück eine ausgesprochen antinationalsozialistische Tendenz. Es sprach manche von den Grundsätzen aus, die sich die österreichische Regierung später als geistiges Verteidigungssystem gegen die Nazis zu eigen machte.

Meine politische Haltung in früheren Jahren war auf eine allgemein liberale und fortschrittliche Weltanschauung gegründet, die eine gewisse Geringschätzung aktueller praktischer Politik beinhaltete. Diese Einstellung war nicht eigentlich unpolitisch, da meine Abneigung gegen konkrete politische Bewegungen, Parteien und Schlagworte einen politischen Gesichtspunkt ausdrückte. In Konfliktsituationen neigten meine Sympathien gewöhnlich nach links, aber nicht notwendigerweise, und nicht etwa, weil ich die Doktrin der Linken unbeschens teilte. Da ich meine politische Haltung größtenteils von Karl Kraus bezog, war ich nicht überrascht, daß ich seine Unpopularität zu verspüren hatte. Im allgemeinen habe ich beobachtet, daß es mir gemäß meiner Natur nicht

leicht fällt, mich irgendwelchen Gruppen anzuschließen. Aus diesem Grund haben meine Aktivitäten meistens jener anfänglichen Unterstützung erman gelt, die automatisch Leuten zuteil wird, die zu solchen Gruppen gehören.

Als Österreicher nicht bloß meiner Abstammung nach, sondern auch aus Überzeugung, hatte ich nicht einmal die Unterstützung einer nationalen Gruppe – in einer Periode von wildem Nationalismus ein erheblicher Nachteil. Für mich war Österreich der letzte Rest des alten universalen, übernationalen Reiches, und seine politische Seele war un-nationalistisch. Man konnte sicher sein, daß Österreicher, die mit nationalistischen Schlagworten herumwarfen, in Wirklichkeit deutsche Chauvinisten, potentielle Nazis und Verräter ihres Landes waren. Wirkliche österreichische Patrioten waren alles andere als laut und lärmend. Ihr Patriotismus war der Glaube an die Idee eines Reiches, in welchem alle Nationen ihren gebührenden Platz hatten. Manche dieser Ideen wurden von der Dollfuß-Regierung als die neue Philosophie Österreichs promulgiert, als Hitler Deutschland übernahm und Österreich von Tag zu Tag zu überrennen drohte. Diese neue Philosophie schloß traditionell und theoretisch eine stark katholische Orientierung ein.

Im Laufe der vorangehenden Jahre hatte ich mich mehr und mehr für religiöse Probleme interessiert und war, nach einer Periode der Entfremdung, schrittweise zur römisch-katholischen Kirche, in der ich geboren und aufgewachsen war, zurückgekehrt. Ich fühlte, daß die Zeit für meinen aktiven Beitrag zum Leben und zur Kultur Österreichs gekommen

war. Mein Land war in einer verzweifeltten Lage, in seiner Existenz bedroht. Die fortschrittlichen Elemente waren größtenteils skeptisch gegen den neuen politischen Kurs, der ihnen als Fascismus aus zweiter Hand, «gemildert durch Schlamperei», erschien. Ich war fast der einzige Musiker von internationalem Ruf und nennenswerter Schaffenskraft, der die Wiedergeburt der Tradition des alten übernationalen Reiches aus dem Geist katholischer Christlichkeit unterstützte. In «Karl V.» hatte ich ein Werk von monumentalen Dimensionen geschaffen, das wie kein zweites die Philosophie der Regierung ausdrückte. Ich beschloß, daß der Zeitpunkt für praktisches Handeln gekommen war.

Während der Jahre bis zu meiner Auswanderung aus Europa organisierte ich Konzerte für zeitgenössische Kammermusik. Ich schrieb Aufsätze für die «Wiener Zeitung», das offizielle Organ der Bundesregierung. Zusammen mit Willi Reich, einem Schüler Alban Bergs, redigierte ich eine satirische Zeitschrift, in der wir die jammervollen Zustände des Wiener Musiklebens angriffen. Ich hielt eine Reihe von Vorträgen über neue Musik. Ich war aktiv als Mitglied der österreichischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und fungierte als ihr Delegierter an den internationalen Musikfesten bis 1938. Ich wurde zum Präsidenten der Österreichischen Genossenschaft dramatischer Schriftsteller und Bühnenkomponisten gewählt. Augenscheinlich hatte ich mehr als genug Gelegenheit für praktische Wirksamkeit. Doch wäre es falsch anzunehmen, daß mein Beitrag anerkannt oder daß ich von dem neuen Regime als konstruktives Element willkommen gehei-

ßen wurde. Ich fand bald heraus, daß die Dollfuß- und Schuschnigg-Regierungen in ihrer Anti-Nazi-Gesinnung durchaus aufrichtig, insofern als Politik im Spiel war, daß sie hingegen in kulturellen Angelegenheiten ungefähr genau so reaktionär waren wie die Nazis selbst. Wahrscheinlich waren sie in dieser Hinsicht gleichfalls aufrichtig, denn das intellektuelle Niveau der katholischen Parteien in Österreich war seit jeher von den Neigungen und Fähigkeiten des unteren Mittelstandes bestimmt gewesen. Dazu kam die wohlbekannte Selbsttäuschung der Befriedungsideologie, in Form der Vorstellung, daß man den Nazis «den Wind aus den Segeln nehmen» könne, wenn man die Verwerfung ihres politischen Programms durch Annahme des scheinbar harmlosen Kulturprogramms kompensierte. Die Geschichte hat gezeigt, daß diese Haltung die Katastrophe herbeirief anstatt sie zu verhindern. Während Österreichs politische Führer den tragischen Fehler begingen, zu glauben, daß sie ohne die Mitarbeit der fortschrittlichen Elemente auskommen konnten, war ich naiv genug, zu denken, daß sie sich vom Gegenteil belehren lassen würden.

Die meisten Dinge, die ich während jener aufgeregten Jahre unternahm, entwickelten sich gegen schwere Hindernisse, die von Gleichgültigkeit zu aktivem Widerstand reichten. Mein künstlerisches Wirken fand noch weniger Anerkennung als vorher. Es war bezeichnend, daß die einzige vollständige Wiener Aufführung meines «Reisebuchs», das von der Regierungspropaganda als ein seltenes Beispiel von Verherrlichung des neuen Österreich hätte ausgenützt werden können, in einem der von mir selbst

organisierten kleinen Konzerte stattfand und daher nur geringe Beachtung hervorrief. Der schwerste Schlag kam, als 1934 die Wiener Staatsoper die Proben für «Karl V.» abbrach und das Werk vom Spielplan absetzte. Die Entschuldigungen, die mir vorgesetzt wurden, waren offensichtlich fadenscheinig. Furcht, die Nazis zu verstimmen, schien der wahre Grund zu sein. Spätere teilweise Enthüllung der düsteren Machinationen, die mein Werk zu Fall brachten, hat diesen Verdacht bestätigt.

Meine Ausdauer und Charakterstärke waren auf eine harte Probe gestellt. Trotz dieser Enttäuschungen änderte ich meine Haltung nicht und arbeitete weiter für die Unabhängigkeit Österreichs und für seine Regierung, die mich eher als einen Widersacher denn als einen Verbündeten behandelte, obgleich sie bedenklichen Mangel an aufrichtigen und fähigen Helfern litt. Ich hatte wieder einmal eine Stellung bezogen, die von jedem Gesichtspunkt aus unpopulär und den meisten Beobachtern unverständlich war. Auf meinen Reisen ins Ausland konnte ich bemerken, daß nur wenige Menschen sich die Mühe gaben, Österreichs politische Struktur zu analysieren. Die meisten hatten die Lügen und Verdrehungen der Nazipropaganda akzeptiert, die so geschickt aufgemacht war, daß ihre Opfer nicht bemerkten, wie sie ihr unterlagen. Einige wenige Leute, die besser orientiert waren, bezweifelten die Aufrichtigkeit des neuen Regimes in Anbetracht der Behandlung, die der linken Opposition in Österreich zuteil geworden war. Und nur sehr wenige meiner alten Freunde schienen meine eigene Rolle in dieser Situation zu verstehen. Selbst diese bezweifelten, daß ich weise gewählt hatte.

In bezug auf meine Musik war mir ganz klar, daß meine Befassung mit der Zwölftontechnik die Möglichkeiten öffentlicher Anerkennung weiterhin verminderte. Ich hatte nicht nur mit dem gewöhnlichen und wachsenden Vorurteil gegen jede Art von neuer Musik zu rechnen, sondern auch mit dem speziellen, das sich gegen die Zwölftontechnik richtete, welche in der Regel als eine theoretische Verirrung ohne künstlerischen Wert betrachtet wurde. Nichtsdestoweniger verfolgte ich die Richtung, die ich mit «Karl V.» eingeschlagen hatte, weiter. Ich fand bald heraus, daß die Zwölftontechnik nicht als eine fertig greifbare Methode zur Herstellung modern klingender Musik benützt werden konnte. Sie war gleichzeitig mehr und weniger als das. Mit anderen Worten, die bloße Tatsache der Benützung dieser Technik bewies nichts für oder gegen den ästhetischen Wert, die Inspiriertheit und Vitalität eines Werkes. Man mußte tiefer schürfen, die technischen, ästhetischen und philosophischen Grundsätze der Zwölftontechnik erforschen und ihre Möglichkeiten und Grenzen in immer neuen Versuchen prüfen. Das hieß energisch und geduldig studieren, eine lange Reihe von Kompositionen schreiben und stets neue Anmarschlinien ausprobieren. Unter den Werken, die ich vor meiner Auswanderung aus Europa vollendete, betrachte ich die Zwölf Variationen für Klavier und das Sechste Streichquartett als die wichtigsten. Keines von beiden ist von der Öffentlichkeit hinreichend wahrgenommen worden, vielleicht weil die Variationen zwar gespielt, aber nicht gedruckt wur-

den, während das Quartett wohl erschien, aber nicht aufgeführt wurde.

Eine Aufführung eines meiner Werke, die für den Tag nach den Hitlerwahlen im März 1933 in einer deutschen Stadt angesetzt war, wurde unmittelbar nach dem Bekanntwerden der Wahlresultate abgesagt, was die allgemeine Einstellung des Naziregimes gegenüber meiner Musik kennzeichnete. Seit jenem Tag ist bis zum Niederbruch der Nazihierrschaft meines Wissens kein Ton von mir in Deutschland gespielt worden. Mein Einkommen war dadurch aufs schärfste reduziert, und ich mußte mich nach anderen Quellen umsehen. Da mein Heimatland mir keinerlei Erwerbsmöglichkeiten bot, begann ich ins Ausland zu reisen, wo ich Vorträge hielt und meine Werke im Radio und in Konzerten spielte und dirigierte. Die Vergütungen, die ich empfang, waren unbeträchtlich im Vergleich mit den Honoraren berufsmäßiger Interpreten, aber sie gewährten mir wenigstens meinen Lebensunterhalt, so lang ich unterwegs war. Die westliche Welt, in der ich mich meistens bewegte, erschien mir nicht mehr als das Paradies, das ich zehn Jahre früher in ihr gesehen hatte. Zu viele Zeichen der bevorstehenden Katastrophe waren sichtbar. Auch hatte mich die Beschäftigung mit der Zwölftontechnik gegen die Versuchungen, die von anderen zeitgenössischen Stilarten ausgehen mochten, weitgehend immunisiert. Ich durchlebte wohl viele Augenblicke, in denen ich den ernstesten Zweifeln in bezug auf die Daseinsberechtigung der Zwölftontechnik ausgesetzt war. Ich habe diese Anfechtungen stets überwunden, teils indem ich mich überzeugte, daß keine andere Schreibweise mich mehr

befriedigen würde. Ferner empfand ich es als ein Anliegen der moralischen Integrität, das begonnene Abenteuer durchzuhalten. Das letzte Argument war, daß, wenn die Zwölftontechnik wirklich ein verllorener Posten sein sollte, es doppelt unmöglich war, ihn aufzugeben, wenn die Gegner – Nazis oder nicht Nazis – beim leisesten Anzeichen von Ermüdung in ein Triumphgeheul auszubrechen bereit waren.

AMERIKA, 1937

Meine Haltung in diesem Punkt änderte sich nicht, als ich meine erste Reise nach Amerika im Herbst 1937 antrat, ein halbes Jahr vor Hitlers Überfall auf Österreich. Auf dieser Reise schrieb ich fünf Lieder nach Worten von Franz Kafka, die mir trotz ihrer Kürze wichtig erscheinen als Abschluß der ersten Phase meiner Erfahrungen mit der Zwölftontechnik. Zu Anfang konnte ich mich noch nicht ganz losmachen von einer musikalischen Denkweise, in welcher ich vielleicht auch ohne diese Kompositionsmethode hätte auskommen können. In «Karl V.» hatte ich häufig zu mehr oder minder ausgefallenen Manipulationen der Tonreihen Zuflucht nehmen müssen, um musikalisch zu erreichen, was ich im Sinne hatte. Ob der Ausdrucksfaktor im Endresultat von diesen Manipulationen beeinflußt war oder nicht, läßt sich schwer sagen. Auf jeden Fall sollte dieses Endresultat ausschließlich nach seinem künstlerischen Wert beurteilt werden, unabhängig von der Behandlung der Zwölftonreihen, ebenso wie wir ja auch die künstlerische Bedeutung von Tomas Luis Victorias Musik nur

in dem erkennen, was sie uns zu sagen hat, ohne uns darüber Sorgen zu machen, wie er sich mit Zarlinos Kontrapunktregeln auseinanderzusetzen wußte.

Später lernte ich meine musikalischen Ideen in solcher Weise zu konzipieren, daß sie von vornherein mit den organischen Möglichkeiten der Zwölftontechnik übereinstimmten. Meine Variationen und das Sechste Quartett bezeichnen den Höhepunkt dieser Entwicklung. Ich war bestrebt, jene Vollkommenheit zu erreichen, die ich in Anton Weberns Musik verwirklicht sah. Meiner Meinung nach stellt diese Musik einen der seltenen Fälle in der Geschichte dar, in welchem schöpferische Phantasie und streng formulierte Technik zu vollkommener Deckung gelangt sind, vergleichbar vielleicht nur mit Palestrina oder, in gewissem Sinne, mit der «Kunst der Fuge». Ich glaube dieses Ideal nur in einigen wenigen Augenblicken erreicht zu haben, da in meinen musikalischen Eingebungen stets ein unvorhergesehenes Element von Vitalität vorhanden war, das jede Art von Einschränkungen, sei es traditioneller oder unorthodoxer Natur, durchbrechen zu wollen schien. Ich finde, daß Alban Berg sich mit demselben Problem auseinanderzusetzen hatte, als er die Zwölftontechnik für seine Ausdrucksabsichten mobilisierte. Ich war sehr stark beeindruckt von den Lösungen, die Berg in seinem Violinkonzert und in der unvollendeten Oper «Lulu» fand, beides Äußerungen eines edlen menschlichen Gemüts. Jedoch sie waren für mich nicht verbindlich als Modelle, da sie zurückzuführen schienen zu einer höchst verfeinerten Spätromantik, der ich mich nicht anschließen wünschte. In den Variationen und im Sechsten

Quartett erreichte ich einen Grad von konstruktiver Dichte, den ich bis dahin kaum gemeistert hatte, aber die musikalische Substanz, die ich dieser Organisation unterworfen hatte, schien in ihrer Struktur so steinern zu werden, daß sie mir kaum mehr schmiegsam genug war, um einer umfangreicheren Skala von Gefühlswerten als Ausdrucksmittel zu dienen. In den Kafka-Liedern gelang es mir zum erstenmal, die Zwölftonkonstruktion einigermaßen elastisch zu halten, ohne sie durch komplizierte Verschachtelungen unkenntlich zu machen. Jedoch wie gesagt, diese Lieder waren sehr kurz, und ich hatte noch einen weiten Weg vor mir.

Es mag von Interesse sein, daß ich während der ganzen Zeit von 1933 an ab und zu Stücke schrieb, in welchen ich mich der Zwölftontechnik nicht bediente. Solche Arbeiten waren gewöhnlich von geringerem Ausmaß und für Gelegenheiten bestimmt, für welche die Zwölftontechnik nicht anwendbar zu sein schien. Es war mir nie ganz klar, ob das eine legitime Praxis war oder ob ich ein Prinzip gebrochen hatte, dem nachzuleben ich mir selbst mein Ehrenwort gegeben hatte. Wenn ich solche Stücke schrieb, war es nicht meine Absicht, ausdrücklich anzuerkennen, daß die Zwölftontechnik nur für besondere, exklusive Zwecke geeignet sei. Doch ist vielleicht gerade das der Fall. Die Geschichte wird uns darüber belehren.

LEHRE UND FORSCHUNG

Durch meine Arbeit in der Zwölftontechnik wurde mein Interesse an Musiktheorie und -geschichte ge-

weckt, Fächer, die mich bis dahin nicht besonders angezogen hatten. Franz Schreker hatte seine Schüler zur Beschäftigung mit diesen Gegenständen nicht angeregt, da er selbst alles andere als eine Gelehrtennatur war, so daß sein Urteil völlig auf Instinkt statt auf kritischer Analyse beruhte. Er hatte nicht viel übrig für die Arbeiten des Musikhistorischen Instituts an der Wiener Universität, und da ich damals absolutes Vertrauen in jedes seiner Worte setzte, nahm ich keinen Teil an den wichtigen Studien, die in den Seminaren des Instituts betrieben wurden. Ich folgte nur einigen der allgemeinen Vortragskurse, und diese erschienen mir in der Tat eher unergiebig. So war meine Kenntnis der Musikgeschichte recht lückenhaft, und ich war mir meiner eigenen Stellung im historischen Verlauf kaum bewußt. Durch die verschiedenen Probleme, denen ich in meiner Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik begegnete, wurde ich darauf hingewiesen, mir in der Musiktheorie Rats zu erholen, und alsbald entdeckte ich, daß mehr historisches Wissen von Nutzen sein würde. Mein Interesse für dieses Gebiet steigerte sich, als ich mit der neuen, von Malipiero besorgten Gesamtausgabe von Monteverdis Werken vertraut wurde. Monteverdis Musik gewann für mich eine ähnliche Bedeutung wie die Entdeckung Franz Schuberts viele Jahre früher. Ich wurde neugierig auf die Überraschungen, die jene verflassenen Jahrhunderte bergen mochten.

Die Gelegenheit zur Entwicklung erheblicher historischer Studien kam, als ich als Einwanderer nach Amerika zurückkehrte (1938) und am Vassar College in Poughkeepsie bei New York Musiktheorie zu un-

terrichten begann. Die ausgezeichnete Musikbibliothek dieses Instituts bot mir all das Material, das ich mir für einen guten Anfang wünschen mochte. Ein Aufsatz von Richard S. Hill im *Musical Quarterly*, «Schönbergs Tonreihen und das Tonsystem der Zukunft», machte mich auf die Probleme der modalen Theorie aufmerksam, die mich seither fortgesetzt beschäftigt haben. Ich forschte nach frühen Vorbildern der Grundideen der Zwölftontechnik und wandte mich der Cantus-firmus-Methode der mittelalterlichen Polyphonie und der melodischen Struktur des Gregorianischen Gesanges zu.

In Europa hatte ich mich nie bewogen gefühlt, Komposition zu unterrichten. Ich hatte gelegentlich Privatschüler für begrenzte Zeiträume, aber ich fand in dieser Tätigkeit nicht viel Befriedigung, da mir niemals recht klar war, was ich meine Studenten lehren sollte. Daher sah ich meiner ersten Lehrstelle in Amerika nicht ohne Besorgnis entgegen, zumal da ich beobachtet hatte, daß Unterricht so ziemlich die einzige mir zugängliche Erwerbsquelle sein würde. Zu meiner Überraschung entdeckte ich, daß meine akademische Tätigkeit mir nicht nur fast mehr zusagte als jede frühere praktische Arbeit, sondern daß mir auch ihre Resultate große Freude bereiteten. Ein Grund dafür ist vielleicht, daß mich die Arbeit an Colleges und Universitäten mit mehr oder minder klaren Lehrzielen zu guten Leistungen anspornte, da diese stets an jenen gemessen werden konnten.

Im Jahre 1942 wurde ich zum Leiter der Musikabteilung an der Hamline University in St. Paul, Minnesota, ernannt. In dieser Stellung konnte ich meine Lehrtätigkeit auf Musikgeschichte und Musikologie aus-

dehnen. Da meine eigene Erziehung die klassischen Sprachen als ihr Zentrum betont hatte und auf die Ausbildung philosophischer Denkweisen gerichtet gewesen war, gereichte es mir zu großer Genugtuung, daß ich diese Methoden auf die pädagogische Darstellung der Musik anwenden konnte. Nach meiner Überzeugung hat Musik ihren gebührenden Platz zusammen mit Literatur in der Gruppe der humanistischen Disziplinen und sollte nicht als ein Handwerk betrachtet werden, dessen Tricks man instinktiv und durch mechanischen Drill erlernen kann. Andererseits finde ich, daß die intellektuelle Befassung mit Musik, wie sie von der Musikologie geleistet wird, von den Impulsen, die von der schöpferischen Phantasie der Komponisten ausgehen, erheblichen Nutzen ziehen kann.

Die administrativen Verpflichtungen, die mit meinem Amt verbunden waren, wie etwa der Aufbau einer respektablen Musikbibliothek oder die Organisation der St. Paul-Minneapolis Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, genügten meinem Bedarf nach praktischer Wirksamkeit im Bereich des Hiesigen, zum mindesten für den Augenblick.

Während meiner ersten Jahre in Amerika schrieb ich mehrere kleinere Werke, in denen ich jene Methoden der Zwölftontechnik verwendete, mit denen ich mich bis dahin vertraut gemacht hatte. Zwei größere Werke dieser Art waren ein Ballett, betitelt «Eight Column Line» («Schlagzeile»), und eine Oper, «Tarquin». Beide sind für kleines Kammermusikensemble gedacht. Die Oper ist bisher noch nicht aufgeführt worden, so daß ich nicht sagen kann, ob meine Ap-

plikation der Zwölftontechnik auf das musikdramatische Medium seit «Karl V.» Fortschritte gemacht hat. Leider hat es die politische Krise im Frühjahr 1938 mir unmöglich gemacht, die erste und bisher einzige Wiedergabe von «Karl V.» am Deutschen Opernhaus in Prag zu sehen, so daß ich keine unmittelbare Vorstellung davon habe, wie sich mein Opernstil seit 1930 entwickelt hat, wenn ich von einem kurzen und wenig bedeutenden Stück absehe, das ich für die Biennale in Venedig 1934 schrieb.

Im Jahre 1941 begann ich bewußt, meinen nächsten Schritt in der Zwölftontechnik vorzubereiten, offensichtlich beeinflusst von den historischen Studien, in die ich mich in der Zwischenzeit vertieft hatte. Das Ergebnis war ein umfangreiches und sehr schwieriges Chorwerk, «Lamentatio Jeremiae Prophetae», komponiert auf den lateinischen Text der Liturgie der Karwoche. Hier war die Anwendung der Zwölftontechnik inspiriert von gewissen Ideen der griechischen Modaltheorie, und der Geist mittelalterlicher Polyphonie durchwaltete das ganze Werk.

In meiner dritten Klaviersonate und in einer Reihe von kleineren Werken entwickelte ich die Ideen der Lamentationen weiter. Dieser Prozeß kam zu einem Höhepunkt in meinem Siebenten Streichquartett, das ich als meine wichtigste Komposition der letzten Jahre ansehe. Die Handhabung der Tonreihe ließ nicht viel von den ursprünglichen Grundsätzen der Zwölftontechnik erkennen, und doch war die Struktur des Ganzen unzweifelhaft auf der Tonreihe aufgebaut, und der Geist der Zwölftontechnik beherrschte jedes Detail des Stücks. Wiederum war ich angeregt und unterstützt von meiner neuerworbenen

genauen Kenntnis von Okeghem und Josquin de Près. Ich finde, daß im Siebenten Quartett jenes Gleichgewicht von logischer Konstruktion und Elastizität, von Genauigkeit der Arbeit und Wärme des Ausdrucks, wie ich es während meiner ganzen Laufbahn angestrebt hatte, erzielt ist.

Seither habe ich eine Reihe weiterer Werke geschrieben. In einigen von ihnen bin ich zu den strengeren Methoden der Zwölftontechnik zurückgekehrt, in anderen habe ich sie überhaupt nicht angewendet. Meines Erachtens ist der Unterschied zwischen den beiden Typen von Werken kaum zu bemerken, und das gereicht mir zu einiger, wie ich glaube, gerechtfertigter Befriedigung. Es scheint, als ob eine neue Phase meiner Entwicklung begonnen hätte.

Dieses Gefühl ermutigte mich, im Jahre 1947 ein Projekt anzugehen, das mich seit vielen Jahren beschäftigt hatte, nämlich eine neue Symphonie zu schreiben. Daß ich während mehr als zwanzig Jahren damit gezögert hatte, war begründet in meiner Erkenntnis, daß der wirkliche symphonische Stil nach einer monumentalen Einfachheit verlangte, die im komplexen modernen Idiom sehr schwer zu realisieren war, und andererseits eine tiefgehende Bedeutsamkeit erforderte, die die Verwendung traditioneller, neuklassischer oder neuromantischer Kunstmittel ausschloß. Ob es mir gelungen ist, die Verknüpfung von Einfachheit und Bedeutsamkeit zu verwirklichen, wird die zukünftige Beurteilung meiner Vierten Symphonie zeigen.

In Amerika widmete ich einen erheblichen Teil meiner Zeit der literarischen Formulierung meiner Gedanken. Eine umfangreiche Zusammenfassung mei-

ner Ideen ist enthalten in «Music Here and Now» («Musik hier und heute»), ein Buch, das sich aus meinen Wiener Vorlesungen über neue Musik entwickelt hat. Meine Arbeit in der Zwölftontechnik war von einer Reihe spezieller Abhandlungen begleitet, von welchen die drei wichtigsten jene sind, die die Entwicklung meines theoretischen Standpunktes zeigen: ein kleines Lehrbuch unter dem Titel «Kontrapunktische Studien», eine Abhandlung über Kadenzbildungen in atonaler Musik, geschrieben für die Amerikanische Musikologische Gesellschaft, und ein Aufsatz über neue Entwicklungen in der Zwölftontechnik, veröffentlicht in The Music Review in England.

Während meiner Wirksamkeit an der Hamline University gab ich zwei Bände musikwissenschaftlicher Natur heraus («Hamline Studies in Musicology»). Diese enthalten mehrere gelehrte Abhandlungen meiner fortgeschrittenen Studenten zu theoretischen und historischen Problemen. Ich selbst habe eine Studie über die Dissonanzbehandlung in den Messen von Johannes Okeghem beigezeichnet. Die erstaunliche Musik des flämischen Meisters des fünfzehnten Jahrhunderts hat mich während der letzten zehn Jahre mehr und mehr beschäftigt, besonders, da er mir von der gangbaren Musikgeschichte völlig verkannt worden zu sein schien.

Im Herbst 1947 habe ich meinen Wohnsitz in Los Angeles, Californien, aufgeschlagen, angetrieben von meinem lebenslangen Wunsch, im Süden zu leben.

Wenn ein Komponist einen Stil ändert, stiftet er gewöhnlich Verwirrung unter seinen Zeitgenossen. Er scheint schlecht abzuschneiden im Vergleich mit den großen Meistern der Vergangenheit, deren Werk uns als wohlgerundete, logisch organisierte Einheit sich darstellt. Wir sind geneigt, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Phasen, durch die jene Komponisten hindurchgingen, zu bagatellisieren, teils weil die zeitliche Distanz sie vernachlässigenswert erscheinen läßt, teils weil wir das Endresultat kennen und daher die verschiedenen Wendungen in der Entwicklung eines Künstlers als aufgehoben in der Ganzheit des historischen Bildes interpretieren können, und endlich weil die Einheit einer Persönlichkeit, die sich in der Geschichte erfüllt hat, ihren Stempel sogar widerspruchsvollen Äußerungen einer solchen Persönlichkeit kräftig aufdrückt. Aus Geschichtsbüchern lernen wir, daß Beethovens Werk sich in drei Perioden entwickelte, aber selbst ein intelligenter Musiker hätte es schwer, die Grenzlinien zwischen diesen Perioden genau anzugeben, wenn er Beethovens Klaviersonaten in chronologischer Reihenfolge durchspielte. Wir merken den Unterschied zwischen Mozarts frühen kleinen Symphonien und den sechs Streichquartetten, die er Joseph Haydn widmete, und schreiben ihn ohne weiteres dem natürlichen Wachstum des Komponisten zu, dessen Identität stärker ist als der Kontrast. Zeitgenössische Beobachter waren anderer Meinung. Sie fanden, daß Mozart seinen Stil radikal geändert hatte, und die meisten von ihnen äußerten Bedenken

gegen eine solche Entwicklung. Jedoch in allen diesen Fällen gingen die Veränderungen innerhalb desselben tonsprachlichen Bereiches vor sich. Vokabular und Syntax sind dieselben in Mozarts frühen und späten Werken. In diesen ist das Vokabular bereichert durch Elemente, die in jenen selten oder gar nicht benützt worden waren, die Syntax ist komplizierter geworden, aber das Bezugssystem ist das gleiche. Das trifft auf Beethovens Entwicklung ebenfalls zu.

Wir müssen auf Monteverdis Zeitalter zurückgreifen, wenn wir einen Übergang von einer Tonsprache zu einer anderen beobachten wollen, der dem entspricht, was in Arnold Schönbergs Werdegang stattgefunden hat. Der Mangel an jener konstanten Diskussion der laufenden Produktion, die wir heute Musikkritik nennen, macht es schwierig, zu beurteilen, wie Monteverdis Zeitgenossen im allgemeinen von seinem Abschnellen in die neue Tonsprache der Tonalität beeindruckt waren. Freilich war sein neuer Stil keineswegs unvorbereitet, und Beobachter, die mit der langen Reihe chromatischer Experimente von Clemens non Papa über Cyprien de Rore und Willaert zu Gesualdo vertraut waren, mochten von der Tonsprache des «Orfeo» nicht allzu sehr überrascht gewesen sein. Aber Schönbergs Schritt zur Atonalität war keineswegs mehr unvorbereitet. Vertrautheit mit Wagner, Strauß, Mahler und Debussy hätte den Schock, den Schönbergs Klavierstücke opus 11 auf die Öffentlichkeit ausübten, sehr wohl mildern können. Es mag sein, daß die weite Resonanz, die die moderne Musikkritik momentanen Erregungen und vorübergehenden nervösen Reaktionen verleiht, den

Schock über sein tatsächliches Ausmaß hinaus vergrößert hat.

Durch die ganze Geschichte der Musik bis zum heutigen Tag haben sich die Wandlungen im Stil eines Komponisten stets in der Richtung von einfachen und traditionellen Formen zu komplizierteren und neuartigen Ausdrucksweisen abgespielt. Zeitgenössische Beobachter haben diese Veränderungen gewöhnlich als Zeichen verfallender Schaffenskraft gewertet und den Komponisten vorgeworfen, daß sie über den Verfall durch Sensationslust oder intellektuelle Spekulation hinwegtäuschen wollten. Aus historischer Entfernung stellen sich diese Veränderungen als Fortschritt dar. Niemand wird heute bezweifeln, daß Beethovens «Eroica» bedeutender ist als seine Erste Symphonie und daß sie einen gewaltigen Fortschritt im Wachstum des Meisters anzeigt. Zeitgenössische Kritiker haben jedoch beklagt, daß der Schöpfer der freundlichen C-Dur-Symphonie es für richtig hielt, ein bizarres und häßliches Monstrum zu produzieren, bloß weil seine Eitelkeit nicht zulassen wollte, daß er sich an die erprobten Traditionen halte.

Der Begriff des Fortschritts kann in der Kunstgeschichte nur angewendet werden, wenn man ihm einen anderen Inhalt gibt als im Bereich materieller Errungenschaften. Während es keinem Zweifel unterliegt, daß Eisenbahnen heute besser sind als vor hundert Jahren, da man das an ihrer Leistungsfähigkeit und Zweckmäßigkeit genau ermessen kann, wird kein vernünftiger Mensch behaupten, daß die Symphonie von Mozart zu Mahler ähnliche Fortschritte gemacht hat. Das vollkommene Kunstwerk

kann niemals durch spätere Leistungen überholt werden, weil seine Vollkommenheit nur in seinem eigenen Bezugssystem gemessen werden kann. Wir würden Beethovens Streichquartette vollkommen finden, selbst wenn wir nicht wüßten, daß viele Komponisten minder gute Quartette geschrieben haben. Wir brauchen jene mit nichts zu vergleichen, um ihrer Größe inne zu werden, und in Wirklichkeit tun wir das auch nicht, da wir von den Werken der Vergangenheit ohnehin nur die besten auswählen. Wenn wir mit Bezug auf Kunst von Fortschritt sprechen, meinen wir nur, daß verschiedene Phänomene zeitlich einander folgen, ohne andeuten zu wollen, daß das folgende notwendigerweise besser sei als das vorhergehende.

Da jedoch die Entwicklungszüge beim individuellen Künstler, wie auch in größeren Stilbereichen, gewöhnlich vom Einfacheren zum Komplizierteren führen, sind wir geneigt anzunehmen, daß das Kompliziertere einen Fortschritt gegenüber dem Einfachen bedeutet. In der Geschichte der Musik gibt es nur wenige Brüche dieser Regel. Der erste Bruch fand statt, als die feine und geistreiche melodische Kunst des Gregorianischen Gesanges abgelöst wurde von den unbeholfenen Experimenten der frühen Polyphonie. Ein neuer Gipfel der Kompliziertheit waren die erstaunlichen kontrapunktischen Verwicklungen des fünfzehnten Jahrhunderts. Palestrinas Stil ist ein bemerkenswertes Phänomen, indem er die typische Dialektik des Fortschrittsbegriffs in der Kunstgeschichte dartut. Vom Standpunkt seiner eigenen Zeit gesehen, zeigt Palestrinas Kunst nicht eigentlich eine Zunahme von Kompliziertheit, da sie die phantasti-

schen Gestalten der gotischen Polyphonie einer strengen Vereinfachung unterwirft. Sie nimmt nicht einmal teil an den chromatischen Experimenten einiger seiner Zeitgenossen, die man sehr wohl als eine Fortsetzung der Tendenz zu komplizierteren Formen verstehen kann, da sie das Vokabular der Musik bereicherten. Jedoch im Lichte einer späteren Entwicklung erscheint Palestrina doch als fortschrittlicher Komponist, da seine Disziplin und kristallklare Methode die Richtlinien für die künftige Evolution der neuen, tonalen Tonsprache abgaben, obgleich er selbst den revolutionären Experimenten, die die Tonalität in den Sattel hoben, nicht geneigt war. Unter diesen Brüchen in der historischen Kontinuität ist der Sprung von Bachs ehrfurchtgebietenden polyphonischen Konstruktionen zu dem kindlichen Primitivismus des galanten Stils am weitesten bekannt. Fortschritt, gerichtet auf zunehmende Kompliziertheit, setzte ein, als Mozart Bach entdeckte und den langen Prozeß eröffnete, in welchem Sonate und Fuge eins wurden. Dieser Prozeß wurde energisch vorwärts getrieben vom späten Beethoven und führte schließlich zu Schönberg.

Der Ausdruck «Kompliziertheit» wurde in dieser Diskussion hauptsächlich benützt, um strukturelle Komplikationen in der Polyphonie zu beschreiben, jedoch ebensowohl rhythmische Verfeinerung und reiches Vokabular. In allen diesen Punkten rangiert Atonalität, wie sie von Schönberg inauguriert wurde, unter den kompliziertesten Phänomenen in der Musikgeschichte. Im Hinblick auf analoge historische Situationen werden wir kaum überrascht sein, daß heute wiederum eine Tendenz zur Einfachheit vor-

waltet. Seit ungefähr zwanzig Jahren ist Musik durch eine Periode der Reaktion gegen die Komplikationen von Atonalität und Zwölftontechnik hindurchgegangen. Diese Reaktion zeichnet sich gegenüber ähnlichen Prozessen in der Vergangenheit vor allem dadurch aus, daß diesmal nicht eine neue Generation von Komponisten einen neuen, einfachen Stil eingeführt hat, sondern daß fast alle führenden Komponisten der Gegenwart kompliziert anfangen und einfach wurden. Bartók, Hindemith, Milhaud, Strawinsky mögen als Beispiele dienen. Selbst Alban Berg kann hier genannt werden, und Schönbergs letztes veröffentlichtes Werk, «Ode an Napoleon», scheint anzudeuten, daß sein Schöpfer dieser Tendenz gegenüber nicht gleichgültig war. Meines Wissens war Webern der einzige, der niemals versucht war, von seinem sehr komplexen Stil abzuweichen. Die neue Einfachheit, von jüngeren und älteren Komponisten gleicherweise zur Schau gestellt, unterscheidet sich von ähnlichen Bewegungen in der Vergangenheit auch dadurch, daß sie nicht beschränkt ist auf eine Vereinfachung der Struktur, sondern zurückgreift auf einen älteren Stand der Tonsprache, indem sie die Tonalität wiederherstellt. Die nachbachische Primitivität kann nicht zum Vergleich herangezogen werden, weil damals die Tonsprache sich nicht änderte. Sie war vorher wie nachher tonal. Ein hypothetisch ähnlicher Fall wäre es gewesen, wenn die Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts, von Monteverdis Neuerungen in Verwirrung gesetzt, zum modalen Stil Palestrinas zurückgekehrt wären. Es ist gerade dieses Streben nach der Wiedererweckung vergangener Zustände, das der neuen Einfach-

heit einen fatalen Beigeschmack von Reaktion verleiht.

Diese Analyse der zeitgenössischen Situation ist das Resultat langer Meditationen, die meine Arbeit in der Zwölftontechnik begleitet haben. Da ich zu einer jüngeren Generation als Schönberg und seine unmittelbaren Anhänger gehöre, wird es mir nicht schwer zu verstehen, daß der komplizierte atonale Stil neuen Ausdrucksweisen weichen wird und daß die Musik einen neuen Anfang mit weniger komplizierten Elementen machen mag. Ich glaube jedoch, daß ein solcher neuer Anfang der Atonalität und Zwölftontechnik Rechnung tragen müssen. Schönberg kann mit Bach verglichen werden, indem beide einen langen Entwicklungsprozeß zu Ende geführt haben. Bach hat die alte polyphonische Tradition mit Tonalität zur Deckung gebracht, und Schönberg hat die In-eins-setzung von Fuge und Sonate vollendet. Jedoch durch eben diese Aktion hat Schönberg gleichzeitig die musikalische Tonsprache entscheidend verändert und Atonalität geschaffen, was Bach nicht tat. Hätte Bach eine neue Tonsprache ins Leben gerufen, könnten wir sicher sein, daß die Mannheimer Schule davon Kenntnis genommen hätte, und Genies wie Haydn und Mozart hätten sie zweifellos benützt.

Wenn ich meinen eigenen Werdegang als Komponist überblicke, beobachte ich, daß er nicht parallel zu dem der Majorität meiner Zeitgenossen verläuft. Meine Reaktion gegen die Kompliziertheit des atonalen Stils setzte früher ein und war gründlicher als in den meisten anderen Fällen, dafür war sie aber nur vorübergehend. Als ich auf meinen romantischen

Pfad abschwenkte, war ich ganz und gar reaktionär, während andere Komponisten meiner Meinung nach versuchten, allmählich zu milderer Formen von Atonalität zurückzukehren und schließlich sich in einem Stil niederzulassen, der im wesentlichen tonal ist, jedoch einige Elemente der Atonalität als interessante Würze beibehält. Meine romantische Periode hingegen war beherrscht von der Theorie, daß es möglich sein müsse, den originalen, unverstellten Sinn des alten Vokabulars durch ein frisches Urerlebnis wiederzugewinnen. Diese neue, unvoreingenommene Haltung sollte jene Verbrauchtheit des Materials aufheben, die, nach der atonalen Lehre, die Suche nach neuem Material notwendig machte. Es läßt sich wohl sagen, daß das eine reichlich kompromißlos reaktionäre Theorie war, nicht leicht zu verstehen zu einer Zeit, da die allgemeine Tendenz zur Einfachheit noch nicht die Oberhand gewonnen hatte.

Sobald das geschah, bewegte ich mich schon in der entgegengesetzten Richtung, wiederum gegen den Strom schwimmend. Anders als die Komponisten einer etwas älteren Generation, hatte ich meine reaktionäre Periode schon hinter mir, als ich bewußt und gewissenhaft mich den Komplikationen der Zwölftontechnik annäherte. Aus diesem Grunde hoffe ich, daß ich der falschen Simplizität, die meiner Ansicht nach den größten Teil der zeitgenössischen Musik kennzeichnet, nicht zum Opfer fallen werde. Wenn es mir gelingt, einen weniger komplizierten Stil zu gestalten, so wird er echt sein – das hoffe ich –, da er durch meine Erfahrung der letzten fünfzehn Jahre gereift sein wird.

Man könnte sagen, daß der definitive Wert von Mu-

sik, und also auch ihr Erfolg in dieser Welt, nicht davon abhängt, daß sie in irgendwelche künstliche Ordnungen hineinpaßt, die das Resultat mehr oder weniger willkürlicher Ausdeutungen von historischen Situationen sind. Unter der Annahme, daß solche Ordnungen tatsächlich existieren, würde das Genie ohnedies gewöhnlich als die souveräne Macht definiert werden, die diese Ordnungen durchbricht und damit eine neue historische Situation schafft. Das Publikum, dessen Reaktionen angeblich die letzte Entscheidung über die Lebensdauer von Musik treffen, weiß ja doch nichts von dem subtilen Spiel gegensätzlicher Tendenzen. Gewiß – jedoch man mag von einer Tendenz nichts wissen und doch zu ihr beitragen. Auch hat die öffentliche Meinung, wie sie von Kritikern und anderen Beobachtern produziert und durch die Lautsprecher der Publizität verbreitet wird, beachtenswerten Einfluß auf das praktische Musikleben. Nach den frühen zwanziger Jahren war das Publikum zweifellos nie wieder so bereit, fortgeschrittene Formen musikalischen Ausdrucks aufzunehmen, als es damals war. Während die öffentliche Meinung damals diese Musik gegen den Widerstand konservativer Kreise begünstigte, sind seither Kritiker skeptisch, Verleger zurückhaltend und ausführende Künstler ängstlich geworden.

Nach all dem müssen wir zugeben, daß das letzte Kennzeichen künstlerischen Wertes in einem Element von Vitalität verkörpert ist, das jeder weiteren Analyse zu spotten scheint, und an diesem Punkt muß meine Selbstanalyse gleichfalls halt machen. Ästhetische Untersuchungen mögen die künstlerische Vollkommenheit der «Eroica» bis zum letzten Detail

erklären. Psychologische Forschung mag dartun, welche musikalischen Faktoren es sind, die den imponierenden, kraftvollen und hinreißenden Eindruck dieses Werkes verursachen. Aber keine wie immer geartete Analyse wird das Geheimnis seiner Einzigkeit enthüllen. Selbst der gewiegtste Komponist wird niemals eine zweite *Eroica* schaffen, auch wenn er die Resultate der genauesten Analysen aufs gewissenhafteste anwenden würde. Man mag die Quelle dieses geheimnisvollen Vitamins *Inspiration* nennen, aber das heißt nur eine Unbekannte für eine andere einsetzen. Die einzige Kontrolle, die ein Komponist über das Element der *Inspiration* hat, besteht darin, daß er niemals eine musikalische Idee passieren lassen darf, von der er nicht absolut überzeugt ist, daß sie seiner inneren Vision entspricht. In einfacheren Worten ausgedrückt: das, was er schreibt, muß ihm so gefallen, daß er selbst nach genauester Gewissensforschung keine einzige Note daran ändern möchte. Wenn er das tut, hat er das Menschenmögliche getan. Ob die Kriterien, nach welchen seine Natur ihn zwingt zu entscheiden, was ihm gefällt, die richtigen sind, um seinem Werk Größe und Vitalität zu verleihen, ist eine Frage der göttlichen Gnade. Wenn er diese Gnade hat, macht es nichts aus, ob er sich an unglücklichen Liebeserfahrungen, an Spaziergängen durch die Wälder oder am Studium mittelalterlicher Musik inspiriert.

Komponisten von großer Leichtigkeit im Schreiben laufen Gefahr, die Forderung rückhaltloser Selbstkritik zu vernachlässigen, da sie in der Lage sind, ohne große Anstrengung annehmbare Musik zu produzieren. Die größten Meister, wie Mozart und Schu-

bert, sind dieser Gefahr nicht immer entgangen. Ich weiß, daß ich verhältnismäßig leicht schreibe, und ich weiß auch, daß ich eine größere Anzahl von Werken veröffentlicht habe, die den oben entwickelten Grundsätzen nicht standhalten. Die Geschichte lehrt, daß die inspiriertesten und vitalsten Werke der großen Meister selten unmittelbaren Erfolg hatten. Geringere Produkte ihrer Feder und viele durchschnittliche Arbeiten ihrer weniger begnadeten Zeitgenossen wurden viel freundlicher aufgenommen. Sicherlich trifft das auf unsere Zeit gleichfalls zu.

Wenn ich demnach das definitive Urteil der Geschichte überlasse, was ich ja ohnedies tun muß, mag man fragen, zu welchem Zweck ich diese Schrift vorgelegt habe. Wiederum will ich mich auf den Wahrspruch der Zeit berufen. Während literarische Äußerungen von Komponisten von deren Zeitgenossen häufig beiseite geschoben werden als Versuche, ihre zweifelhafte Position durch subjektive Gedankengerüste zu unterbauen, ist die Nachwelt ebenso häufig bestrebt, solche Äußerungen mit größtem Eifer zu durchforschen. Sie sieht in ihnen Dokumente, die wohl geeignet sind, zum vollen Verständnis des Werkes jener Komponisten beizutragen, da sie bedeutsamen Aufschluß über die Gedanken geben können, die jene Künstler bewegten, als sie noch am Leben waren.

Los Angeles – Palo Alto, California
Juli-August 1946

Revidiert: Los Angeles
August 1948

VERZEICHNIS DER MUSIKALISCHEN WERKE
VON ERNST KRENEK

Mit Opus-Nummer und Entstehungsjahr
UE = Verlag der Universaledition in Wien

- 1a Doppelfuge für Klavier, 1918
- 1b Tanzstudie für Klavier, 1920, UE
- 2 Sonate in Es-dur für Klavier, 1919, UE
- 3 Sonate in Fis-moll für Violine und Klavier, 1919
- 4 Serenade für Klarinette, Violine, Viola und Cello, 1919
- 5 Fünf Sonatinen für Klavier, 1920
- 6 Erstes Streichquartett, 1921, UE
- 7 Erste Symphonie, 1921
- 8 Zweites Streichquartett, 1921
- 9 Lieder (G. H. Goering), 1921, UE (teilweise)
- 10 Concerto Grosso für 6 Solo-Instrumente und Streichorchester, 1921
- 11 Symphonische Musik für 9 Solo-Instrumente, 1922, UE
- 12 Zweite Symphonie, 1922, UE
- 13 Toccata und Chaconne für Klavier, 1922, UE
- 13a Kleine Suite (Anhang zu op. 13), 1922, UE
- 14 «Zwingburg» (szenische Kantate), 1922, UE
- 15 Lieder (F. Werfel), 1922, UE (teilweise)
- 16 Dritte Symphonie, 1922
- 17 «Der Sprung über den Schatten» (Komische Oper), 1923, UE
- 18 Klavierkonzert in Fis-dur, 1923, UE
- 19 Lieder (O. Krzyzanowski), 1923, UE (teilweise)
- 20 Drittes Streichquartett, 1923, UE
- 21 «Orpheus und Eurydike» (Oper; O. Kokoschka), 1923, UE
- 22 Drei a-capella-Chöre (M. Claudius), 1923, UE
- 23 (zurückgezogen)
- 24 Viertes Streichquartett, 1923/24
- 25 Zweites Concerto Grosso, 1924, UE
- 26 Zwei Suiten für Klavier, 1924, UE
- 27 Concertino für Flöte, Violine, Cembalo (oder Klavier) und Streichorchester, 1924
- 28 Kleine Suite für Klarinette und Klavier, 1924

- 29 Konzert für Violine und Orchester, 1924, UE
- 30 Lieder (G. H. Goering, H. Reinhart), 1924
- 31 Sieben Orchesterstücke, 1924
- 32 Vier kleine Männerchöre a cappella mit Alt-Solo (F. Hölderlin), 1924, UE
- 33 Sonate für Violine solo, 1924/25
- 34 Symphonie pour instruments à vent et batterie, 1924/25
- 35 Die Jahreszeiten, vier a-cappella-Chöre (F. Hölderlin), 1925, UE
- 36 «Bluff» (Operette; Gribble & Levetzow) (Skizze), 1924/25
- 37 «Mammon» (Ballett), 1925
- 38 «Der vertauschte Cupido», nach Rameau (Ballett), 1925
- 39 Fünf Klavierstücke, 1925, UE
- 40 «Vom lieben Augustin» (Bühnenmusik), 1925
- 41 «Die Rache des verhöhnten Liebhabers» (Bühnenmusik), 1925
- 42 «Das Gotteskind» (Bühnenmusik), 1925
- 43 «Der Triumph der Empfindsamkeit» (Goethe; Begleitmusik), 1926
- 43a Suite aus op. 43, 1926, UE
- 44 Drei Märsche für Blasorchester, 1926, UE
- 45 «Jonny spielt auf» (Oper), 1925/26, UE
- 46 «Ein Sommernachtstraum» (Begleitmusik), 1926
- 47 Vier a-capella-Chöre (Goethe), 1926, UE
- 48 O Lacrimosa..., drei Lieder (R. M. Rilke), 1926, UE
- 49 «Der Diktator» (tragische Oper), 1926, UE
- 50 «Das geheime Königreich» (Märchenoper), 1926/27, UE
- 51 Kleine Kantate für a-cappella-Chor (Goethe), 1927
- 51a Intrade für Bläser, 1927
- 52 «Malborough s'en va-t-en guerre» (M. Achard; Begleitmusik), 1927
- 53 Vier Gesänge (Dichter des 17. Jahrh.), 1927, UE
- 54 Potpourri für Orchester, 1927, UE
- 55 «Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation» (Burleske Operette), 1927, UE
- 56 Drei Gesänge (Goethe), 1927, UE
- 57 Monolog der Stella, Konzertarie (Goethe), 1928, UE
- 58 Kleine Symphonie, 1928, UE
- 59 Zweite Sonate für Klavier, 1928, UE
- 60 «Leben des Orest» (Große Oper), 1928/29, UE

- 61 Drei a-capella-Chöre (G. Keller), 1929, UE
- 62 Reisebuch aus den österreichischen Alpen (Liederzyklus) 1929, UE
- 63 Triophantasie für Violine, Cello und Klavier, 1929
- 64 Fiedellieder (Th. Storm und Th. Mommsen), 1930, UE
- 65 Fünftes Streichquartett, 1930, UE
- 66 Oper (ohne Titel; siehe S. 27), 1930
- 67 Durch die Nacht, Liederzyklus (K. Kraus), 1930/31, UE
- 68 Die Nachtigall, Konzertarie (K. Kraus), 1931, UE
- 69 Thema und 13 Variationen für Orchester, 1931
- 70 Vier Bagatellen für Klavier zu 4 Händen, 1931
- 71 Gesänge des späten Jahres, Liederzyklus, 1931, UE (teilweise)
- 72 Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen, für Chor, Sopran-Solo und Klavier (Dichter des 17. Jahrh.), 1932, UE
- 73 «Karl V.» (Bühnenwerk mit Musik), 1930–1933, UE
- 74 Jagd im Winter, für Männerchor (F. Grillparzer), 1933
- 75 Das Schweigen, Lied (Gemmingen), 1933
- 76 Während der Trennung, Duett (Fleming), 1933
- 77 «Cefalo e Procri» (Oper; R. Küfferle), 1933/34
- 78 Sechstes Streichquartett, 1936, UE
- 79 Zwölf Variationen für Klavier, 1937
- 80 Campo Marzio, Ouverture, 1937
- 81 Zweites Klavierkonzert, 1937
- 82 Fünf Lieder (F. Kafka), 1937/38
- 83 Zwölf kurze Klavierstücke, 1938, Verlag G. Schirmer, New York
- 84 Suite für Cello solo, 1939, Verlag G. Schirmer, New York
- 85 «Eight Column Line» («Schlagzeile»), Ballett, 1939
- 86 Symphonisches Stück für Streichorchester, 1939
- 87 Zwei a-cappella-Chöre für Frauenstimmen (W. Drummond, Sir W. Raleigh), 1939
- 88 Kleines Konzert für Klavier, Orgel und Kammerorchester, 1939/40
- 89 Proprium Missae in festo SS. Innocentium für Frauenchor a cappella, 1940
- 90 «Tarquin» (Drama mit Musik; Emmet Lavery), 1940
- 91 La Corona, 7 Sonette von J. Donne, für Mezzosopran, Bariton, Orgel und Schlagwerk, 1941

- 91a Die Arche des Heiligen Geistes (The Holy Ghost's Ark),
für Mezzosopran und 4 Instrumente (J. Donne), 1941
- 92 Sonate für Orgel, 1941, Verlag H. W. Gray, New York
- 92, Nr. 2a Sonatine für Flöte und Viola, 1942
- 92, Nr. 2b dieselbe, für Flöte und Klarinette, 1942
- 92, Nr. 3 Sonate für Viola solo, 1942
- 92, Nr. 4 Dritte Sonate für Klavier, 1943, Verlag: Associated
Music Publishers, New York
- 93 Lamentatio Jeremiae Prophetae, für a-cappella-Chor, 1941
bis 1942
- 94 I Wonder as I Wander, symphonischer Satz in Form von
Variationen über ein Volkslied aus North Carolina, für
Orchester, 1942
- 95 Kantate für Kriegszeit (Cantata for Wartime), für Frauen-
chor und Orchester (H. Melville), 1943
- 96 Siebentes Streichquartett, 1943/44
- Fünf Gebete (Five Prayers), für Frauenchor a cappella
(J. Donne), 1944
- Die Ballade von den Eisenbahnen (The Ballad of the Rail-
roads), Liederzyklus, 1944
- Sonate für Violine und Klavier, 1944/45
- «Hurricane», Variationen, für Klavier, 1944
- Tricks and Trifles, Orchesterfassung des Vorhergehenden, 1945
- Der Santa-Fé-Fahrplan (The Santa-Fé-Time Table), für
a-cappella-Chor, 1945
- Motette «Aegrotavit Ezechias», für Frauenchor und Klavier,
1945
- Etude für Koloratursopran und Alt, a cappella, 1945
- Symphonische Elegie, für Streichorchester, 1946
- Motette «In Paradisum», für Frauenchor a cappella, 1946
- Drittes Klavierkonzert, 1946
- Acht Klavierstücke, 1946, Verlag: Music Press, New York
- Canon «O would I were», für a-cappella-Chor, 1946, Verlag:
Music Press
- Trio für Violine, Klarinette und Klavier, 1946
- «What Price Confidence?» (Komische Oper), 1945/46
- Vierte Symphonie, 1947
- Vierte Sonate für Klavier, 1948

Abgeschlossen: August 1948

UNIVERSAL
LIBRARY



140 017

UNIVERSAL
LIBRARY